

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “ROMA TRE”
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XXVI CICLO

ELIO VITTORINI: LETTERATURA, CRITICA E
SOCIETÀ

ADDOTTORANDA: CATERINA FRANCESCA GIORDANO

TUTORE: PROF. GIUSEPPE LEONELLI

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
1. GLI ESORDI NELL'EDITORIA	
1.1 L'ATTIVITÀ EDITORIALE: DA MONDADORI A BOMPIANI.....	14
1.2 LA COLLANA EDITORIALE «CORONA».....	17
1.3 LE ALTRE COLLANE EDITORIALI.....	24
1.4 LA FINE DELLA COLLABORAZIONE CON BOMPIANI.....	27
2. AMERICANA	
2.1 LA NASCITA DEL <i>MITO AMERICANO</i>	28
2.2 VITTORINI E L'AMERICA.....	31
2.3 <i>AMERICANA</i> : GENESI E VICENDA EDITORIALE.....	34
2.3.1 <i>Struttura dell'opera, le introduzioni di Cecchi e Vittorini e la scelta degli autori</i>	39
3. LA SCRITTURA E LA STORIA: I ROMANZI	
3.1 VITTORINI E IL RAPPORTO CON LA STORIA.....	54
3.2 IL GAROFANO ROSSO.....	62
3.2.1 <i>La "Prefazione" di Vittorini e i commenti dei critici</i>	68
3.2.2 <i>Le due edizioni de "Il garofano rosso"</i>	75
3.2.3 <i>Il seguito de "Il garofano rosso": "Giochi di ragazzi"</i>	84
3.3 ERICA E I SUOI FRATELLI.....	91
3.4 CONVERSAZIONE IN SICILIA.....	98
3.4.1 <i>Le premesse alla stesura di Conversazione in Sicilia</i>	98
3.4.2 <i>L'opera: Conversazione in Sicilia</i>	105
3.4.3 <i>Il viaggio e la memoria</i>	115
3.4.4 <i>La critica</i>	127
3.4.5 <i>Le edizioni illustrate di Conversazione in Sicilia</i>	134

3.5 UOMINI E NO.....	161
3.5.1 <i>Critica su Uomini e no</i>	171
3.6 IL SEMPIONE STRIZZA L'OCCHIO AL FRÉJUS.....	178
3.7 LE DONNE DI MESSINA.....	185
3.7.1 <i>Le due redazioni de “Le donne di Messina”</i>	194
3.8 LE CITTÀ DEL MONDO.....	
206	
4. IL POLITECNICO	
4.1 IL PANORAMA CULTURALE IN ITALIA.....	216
4.2 VITTORINI E GLI ORGANISMI POLITICI ITALIANI.....	219
4.3 IL POLITECNICO	224
4.3.1 <i>Il settimanale</i>	231
4.3.2 <i>Il passaggio dal settimanale al mensile</i>	265
4.3.3 <i>Il mensile</i>	269
4.3.4 <i>«Il Politecnico» e le arti figurative</i>	279
4.3.5 <i>La polemica sulla “nuova cultura”</i>	284
4.3.6 <i>La fine del «Politecnico»</i>	294
5. GLI ULTIMI ANNI	
5.1 L’EPILOGO DI UNA CARRIERA.....	300
5.2 I GETTONI.....	303
5.2.1 <i>Il caso Gattopardo</i>	309
5.3 IL MENABÒ.....	313
5.4 DIARIO IN PUBBLICO.....	333
5.5 LE DUE TENSIONI.....	342
6. APPENDICI	
APPENDICE I: <i>Indice delle pubblicazioni de «Il Politecnico»</i>	350
APPENDICE II: <i>Indice delle pubblicazioni de «Il Menabò»</i>	379
7. BIBLIOGRAFIA.....	387

INTRODUZIONE

Scrittore, saggista letterario, traduttore, giornalista, redattore, critico, Vittorini dimostra fin da ragazzo di possedere un animo diviso tra il fascino per il panorama europeo e l'impegno per la situazione italiana. Il dato storico, politico e sociale è la suggestione da cui partono tutti gli scritti vittoriniani e che diventa elemento fondamentale da considerare in uno studio che ha l'ambizione di dirsi completo.

L'analisi dell'attività di Vittorini presuppone la capacità, infatti, di accettare una molteplicità di suggestioni, cambiamenti stilistici e riflessivi che convergono nella sua ispirazione poetica rendendo pressoché impossibile ascrivere l'autore entro i confini di un'unica categoria o corrente letteraria specifica.

Il tentativo di dare agli scritti vittoriniani una struttura sistematica e una veste organica si rivela dunque compito assai arduo vista la notevole quantità di istanze che l'attività di Vittorini comprende e a cui lui stesso cercò di dare un ordine nel suo *Diario in pubblico*.

L'attività di Vittorini nasce all'interno delle redazioni giornalistiche, quella del «Bargello» e di «Solaria» innanzitutto, dove inizia a formarsi non solo professionalmente ma anche criticamente e politicamente. Gli scritti composti tra la fine degli anni '20 e l'inizio dei '30 sono per lo più articoli giornalistici di stampo politico, segnati da quell'entusiasmo per l'ideologia fascista poi ritrattato in anni successivi. Le fonti stilistiche che ispirano i primi scritti, riconosciute dallo stesso autore nel celebre articolo del '29 *Scarico di coscienza*, spaziano dall'indiscutibile debito nei confronti della lezione rondesca fino agli stranieri quali Proust o Gide. L'influenza malapartiana e alcune inflessioni di marca strapaesana sono riconoscibili poi a livello sia ideologico che tematico.

Sono questi anni concitati durante i quali Vittorini inizia a maturare una serie di idee che, seppur evolvendosi e raffinandosi nel tempo, lo

accompagneranno per tutta la vita. Se l'esperienza giornalistica, infatti, permette di raggiungere una consapevolezza e una coscienza politica sempre più spostata verso le idee marxiste, l'attività editoriale apre l'universo letterario vittoriniano alle suggestioni della narrativa europea e americana, arricchendo notevolmente il suo bagaglio conoscitivo e culturale.

Il sogno americano rappresenta la risposta all'esterofobia fascista, la via di fuga intravista dagli intellettuali come Vittorini alla chiusura culturale e intellettuale imposta dal regime. Il mito dell'altrove trova una sua forma concreta in America e si sostanzia nell'elaborazione di una letteratura nuova, libera dalle costrizioni di una cultura passatista, «l'unica letteratura moderna [...] che sia tale». L'America diventa dunque terra mitica alla quale gli europei approdarono per sfuggire ad una società asfissiante, per liberarsi dai pregiudizi della religione calvinista e per sedare finalmente gli *astratti furori* che li agitavano.

Inizia qui a sentirsi quella *voce ruggente*, così come la definisce Vittorini, che riecheggerà sempre più prepotente nei romanzi, che urlerà la sua avversione alle costrizioni della società odierna nella ricerca disperata ed estenuante di un nuovo corso della storia.

Se la narrativa d'oltreoceano influenza la formazione letteraria vittoriniana rispondendo all'esigenza di una maggiore libertà creativa, la cronaca italiana ed europea, che irrompe violentemente nella vita di Vittorini, determina, invece, l'acquisizione di una sempre maggiore coscienza politica. La guerra in Etiopia, lo scoppio del conflitto in Spagna, l'avanzata del fascismo in Italia sono eventi che scuotono nel profondo l'autore e che segnano le opere narrative tra le più importanti, composte tra la metà degli anni '30 e l'inizio dei '50. «Scrittore di crisi», come lo definì Geno Pampaloni, Vittorini trae dalla disperazione della guerra e del dopoguerra i motivi principali dei suoi romanzi.

Il garofano rosso, *Conversazione in Sicilia*, *Uomini e no*, *Le donne di Messina*, sono alcune delle opere che trovano nella Storia il loro principale espediente narrativo. Le «circostanze esterne», come lo stesso Vittorini afferma nell'introduzione de *Il garofano rosso*, sortiscono due effetti: quello di influenzare e in qualche modo determinare l'ispirazione creativa, e quello di

sconvolgere l'autore causando l'interruzione della sua attività per dedicarsi ad altro. Ciò spiega la grande presenza di opere interrotte (come *Giochi di ragazzi*, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, o *Erica*) o che sono il risultato di riscritture e rimaneggiamenti avvenuti in tempi diversi.

Anche *Il garofano rosso* si presenta come l'esito di più fasi di lavoro, un romanzo siglato come «non riuscito» perché scritto nello spirito di un tempo ormai passato con un linguaggio mimetico e realistico oggi rifiutato. Ciò che interessa Vittorini, infatti, è l'adesione completa con la contemporaneità, volgersi al suo passato significa fare un passo indietro rispetto la comprensione dell'oggi, da sempre al centro delle sue ricerche.

Sarà *Conversazione in Sicilia* a restituire all'autore la fiducia nei propri scritti, quel romanzo che egli ricorderà sempre come «il mio libro», riuscito forse perché in grado di ritrasmettere per primo, come nota Asor Rosa, in letteratura il sentimento antifascista.

La guerra, la Resistenza, la lotta politica, le speranze rivoluzionarie sono esperienze che segnano Vittorini e attraverso le quali si concretizza il suo bisogno di immergersi pienamente nella storia e nella vita per arrivare ad identificarsi con esse, per diventare *mas hombre*. La necessità di permeare la storia, di esplorare pienamente la vita svela a Vittorini tutto il dolore e le *offese* cui l'umanità è stata condannata. L'acquisita consapevolezza dell'orrore cui è stato condannato l'uomo si riversa nei romanzi dello scrittore; *Conversazione in Sicilia* si mostra così come il libro della piena coscienza, nel quale la violenza della storia si svela nella sua efferatezza lasciando agli uomini una sola speranza di salvezza: la conversazione, ossia quel confronto che permetta ad ognuno di noi di risvegliarsi dall'inazione e che riattivi le nostre coscienze.

Il confronto con l'altro diventa in Vittorini il *riconoscersi* e la conversazione è lo strumento attraverso il quale questo processo, questo conoscersi attraverso gli occhi dell'altro, si rende possibile. Silvestro viene *ricosciuto* dalla madre, *ricosce* il fratello Liborio nel fantasma del soldato ucciso in guerra, così come il nonno-elefante del *Sempione strizza l'occhio al Frejus* si riconoscerà in Muso-di-fumo, o, in *Uomini e no*, Enne2 arriva ad identificarsi con l'io narratore: «il genere umano perduto» rivede nell'altro la

propria disperazione e dal confronto con l'altro, in questa sorta di legame solidale, cerca le armi per liberarsi dalle *offese* del mondo.

La possibilità di conversazione si fa concreta, dunque, grazie all'introduzione di personaggi che diventano «figura di funzione» ossia, come spiegherà successivamente Vittorini ne *Le due tensioni*, strumenti letterari, portavoce del messaggio di fondo della narrazione e non più semplici personaggi strumentali all'evoluzione dell'intreccio. Gli uomini che animano i romanzi perdono la loro autonomia per immettersi in un universo che nel simbolismo trova le chiavi di lettura della realtà: il personaggio diventa, infatti, *funzionale* al messaggio ideologico e lirico sotteso all'opera. Così il Gran Lombardo ed Ezechiele di *Conversazione*, Tarquinio del *Garafano rosso*, Iskander e il colonnello padre di Giovanna in *Giochi di ragazzi* diventano i referenti di un contraddittorio che di volta in volta mette il protagonista di fronte alla realtà: essi sono lo specchio attraverso il quale il protagonista acquisisce una sempre maggiore consapevolezza di sé e del mondo.

Tuttavia solo chi ha consapevolezza della propria sofferenza può riconoscersi, può rispondere alla conversazione. È questo il motivo per il quale spesso nei romanzi di Vittorini c'è una folla indistinta che fa da contrappunto a questa ricerca: è la famiglia del nonno-elefante, sono i viandanti che incontra Zio Agrippa, le donne del paese di Erica che mostrano come, nell'indifferenza degli altri, in quell'incapacità di guardare attentamente a ciò che ci circonda, la speranza di sfuggire all'offesa viene mortificata.

La graduale crescita coscienziale che coinvolge i protagonisti delle opere vittoriniane viene tradotta narrativamente attraverso il *topos* del viaggio. Presente in quasi tutti i romanzi di Vittorini, la tematica del viaggio diventa il simbolo del percorso emotivo che porta il protagonista verso la scoperta di sé e dell'umanità sofferente. Silvestro in *Conversazione in Sicilia* torna verso casa afflitto dagli *astratti furori* che agitano il suo animo: il suo è un ritorno fisico ma anche memoriale, riscopre il suo passato e, attraverso la memoria, decifra il suo presente. Ne *Le donne di Messina* i protagonisti si mettono in marcia dalle loro terre d'origine nella ricerca di un futuro migliore, fondando una nuova città e istituendo nuove leggi. In *Le città del mondo* tutti i personaggi sono in fuga da

una condizione di disagio alla ricerca disperata di un approdo salvifico che migliori la loro esistenza. In un linguaggio sempre teso verso il simbolico, il viaggio si fa non solo espediente letterario, snodo per lo sviluppo dell'intreccio, ma paradigma di un cambiamento e di una crescita emotiva necessaria nella ricerca di benessere.

La lucida organizzazione di tutti questi motivi, la chiara riflessione politica e sociale, prima riversata come un fiume in piena nei romanzi, subentra con l'inizio delle pubblicazioni de «Il Politecnico», forse il progetto che coinvolge maggiormente Vittorini.

L'affannosa ricerca dei suoi personaggi narrativi sembra trovare un obiettivo concreto attraverso le pagine del «Politecnico». I *furori* che prima agitavano Vittorini vengono convogliati ora in una più consapevole ricerca condotta sotto l'egida dell'*engagement*, dell'impegno concreto sulla realtà. La risposta alle nuove esigenze presentate dalla società all'indomani della seconda guerra mondiale è riconosciuta nell'azione coordinata e condivisa tra la ricerca culturale e l'azione politica.

La cultura, riflette Vittorini, si è resa complice, nel suo silenzio e nella sua ignavia, degli orrori del fascismo. È dunque necessario che essa si riscatti e che diventi finalmente un'arma per *combattere* ed *eliminare* le sofferenze. Per rendere possibile ciò Vittorini propugna la nascita di una *nuova cultura* che si metta al servizio della società e che restituisca a tutti gli uomini gli strumenti per intervenire sulla realtà e per renderli liberi.

La cultura che ha in mente Vittorini è libera da qualsiasi costrizione, affrancata dall'essere un «sottoprodotto dell'esigenza politica del PCI». Nella sua dichiarazione di indipendenza risiede probabilmente uno degli elementi determinanti la chiusura della rivista. La ricerca di *engagement* e di autonomia politica portano Vittorini ad un cortocircuito logistico: l'accettazione dell'impegno, di diretta derivazione del pensiero critico e teorico della sinistra, non può non imbrigliare lo scrittore nelle maglie del Partito Comunista. La difesa dell'autonomia dell'arte diventa impossibile se si affida all'arte stessa una componente politica e sociale rilevante; dunque, se si riconosce alla cultura

un'indiscutibile ruolo socio-politico vien da sé che la sua pretesa di autodeterminazione si rende impossibile.

Il fallimento della missione formativa del «Politecnico», la cui trasformazione in mensile neppure riuscì a permettere il raggiungimento degli obiettivi divulgativi prefissati, segna in modo irreversibile Vittorini.

L'entusiasmo attivista dell'autore si arresta notevolmente; nelle esperienze intraprese negli anni '50 manca infatti quel vigore e quell'energia che prima aveva caratterizzato il suo percorso professionale. Ma l'acquisizione di toni più pacati non deve essere fraintesa con un quiescenza intellettuale: la sete di ricerca in Vittorini è ben lungi dall'essersi esaurita: sono gli ambiti e i modi a cambiare. Ancora in prima fila nel panorama del dibattito e della progettazione culturale, animatore della scena intellettuale italiana, Vittorini riversa nella nuova rivista «Il Menabò» e nella collana editoriale «Corona» la sua ricerca tecnica, da intendersi come progettazione di un nuovo linguaggio, di nuovi strumenti comunicativi, senza tuttavia rinunciare all'indagine sociale. Al passo con la nuova rivoluzione industriale, Vittorini riflette sull'interrelazione tra *letteratura e industria*, indagando nei termini di una trasformazione narrativa che si deve adeguare alla trasformazione della società. Sempre in sintonia con la contemporaneità, ora la sua ricerca «è volta a sostenere che il processo di conoscenza e liberazione dell'uomo contemporaneo» si deve impostare «interamente nell'orizzonte industriale e che se il mondo immaginativo ed etico continua ad ancorarsi a una realtà preindustriale, il processo non può fare passi avanti» (I. Calvino, *Premessa* a «Il Menabò», n. 10, 1967, p. 2).

Alla soglia degli anni '60 Vittorini avverte poi la necessità di riorganizzare e riordinare trent'anni di attività, di riflessioni e *furori* in un discorso sistematico. L'intera sua parabola creativa viene riassunta nel *Diario in pubblico* del 1957, dove la tenace ricerca di una libertà intellettuale viene difesa anche a scapito della verità. La rilettura del proprio passato porta ad omettere l'adesione al fascismo, ma la sua non è una menzogna è necessità di salvaguardare quella libertà costantemente inseguita, una manipolazione che nasce «non per salvarsi - osserva Anna Panicali - ma per salvare la propria battaglia».

La notevole polisemia delle opere di Vittorini, autore che abilmente orchestra temi, teorie e riflessioni diverse, fornisce alla critica un campo di indagine vastissimo. L'abbondanza di spunti analitici si dimostra anche in un'opera pubblicata dopo la morte dello scrittore che raccoglie una serie di appunti, pagine di diario, articoli firmati e mai pubblicati. *Le due tensioni* è, infatti, l'ennesima e ultima attestazione della complessità e varietà di argomentazioni indagate dallo scrittore che mai arrestò la sua ricerca intellettuale. *Le due tensioni* si presenta come il compendio finale delle riflessioni di Vittorini, un autore che alla produzione letteraria non dimenticò mai di accompagnare lo studio e il confronto con la società

L'impressione che si ha della sua attività, anche attraverso gli scartafacci e gli appunti qui raccolti, è che il Vittorini letterato non sia mai riuscito a portare a compimento gli obiettivi del Vittorini critico, a soddisfarne le irraggiungibili ambizioni. La costante ricerca di quella «tensione razionale» da trasferire in un linguaggio in grado di veicolare i nuovi valori e la nuove realtà, l'impossibilità di riportare su carta le teorie letterarie viene reificata in parole dallo stesso scrittore che, consapevole di non riuscire a portare a termine il suo ultimo romanzo *Le città del mondo*, afferma sdegnoso «È ancora un Vittorini».

Vittorini non circoscrive la sua ricerca negli ambiti angusti di una riflessione critica personale sulla sua produzione letteraria, ma la immette in un circuito più ampio che possa entrare in contatto e in confronto attivo con l'industria, con la realtà e con la società, evitando dunque di relegare il suo ruolo di intellettuale in un cerchio elitario.

Vissuto tenacemente «in funzione di un programma o di un manifesto», come ebbe a dire Italo Calvino, Vittorini è stato un intellettuale disorganico, pronto al contraddittorio e in costante confronto con la sua epoca. Attraverso un linguaggio innovativo che sfrutta qualsiasi canale letterario, Vittorini cerca di farsi portavoce di una rivoluzione ideologica e di una rifondazione culturale in senso violentemente antiautoritario.

In un'esperienza nella quale vita, riflessione critica e produzione letteraria si influenzano e alimentano di continuo, la prospettiva diacronica assume un rilievo fondamentale nell'analisi dell'attività dello scrittore. È infatti impensabile

procedere ad uno studio critico senza tener conto del presente in cui sta agendo l'autore, tempo con il quale egli intesse un rapporto di dipendenza e che determina evoluzione di idee, cambiamenti di immagini, rivoluzioni teoriche. Questo è ciò che Vittorini stesso intende quando parla di *fare il pieno della vita*: egli si immerge totalmente nel suo presente, ne coglie qualsiasi sfumatura, vive di vita, si alimenta di esperienze, muta con i cambiamenti della società senza mai rischiare di vivere anche solo un minuto passivamente, in un continuo *dialogo con la storia*, in una tensione mai risolta tra indagine intellettuale e ambizione lirica.

Bisogna dunque che l'analisi storica, sociale e politica corra di pari passo con quella critica per realizzare uno studio che riesca a cogliere tutte le complessità dell'autore, per comprendere come l'esperienza vittoriniana sia leggibile solo attraverso l'analisi delle connessioni tra scrittura e realtà eterogenee, nell'impossibilità di una lettura univoca e unilaterale della sua attività. Utilizzando le parole di Guarnieri: «Vittorini era potuto apparire [...] colui che coglieva l'appassionato travaglio del suo tempo, se ne investiva, se ne faceva portatore esprimendolo con il tono più alto, con il forte accento che gli conveniva».¹

Quella frenesia di fare, di scrivere, di vivere a pieno la sua esistenza, interrogandosi su tutto senza lasciar passare nulla superficialmente è la forza e allo stesso tempo la debolezza dello scrittore.

Vittorini fornisce alla critica così tanto materiale su cui ragionare da non poter mettersi a riparo da accuse e mistificazioni. Ma qui l'obiettivo non è né agiografico né censorio: l'attività di Vittorini viene interpretata alla luce di tutta un'esistenza, riconducendola alla dimensione che meglio la definisce, appunto quella umana, perché è l'umanità e la realtà vissuta quotidianamente ad ispirare le opere dello scrittore.

Parlare di Vittorini è compito arduo: non siamo di fronte ad un letterato "puro" e gli strumenti critici a nostra disposizione non sempre si rivelano adeguati a ritrasmettere l'intera complessità della sua opera. La compresenza e l'eterogeneità di motivi che qui convergono costringono ad approcciare alla

¹ S. Guarnieri, *Per Elio Vittorini*, in «Il Ponte», a. XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1973, p. 882.

materia politica, culturale ed etica prima che estetica e letteraria. La grande sfida quindi è quella di riuscire ad interpretare e a indagare i diversi livelli di cui è composta l'attività dell'autore in un'ottica unitaria e ordinata.

Solo assumendo un atteggiamento di distacco critico, senza lasciarsi trasportare emotivamente dai *furori* che espresse per tutta una vita, sarà possibile restituire un'immagine fedele e onesta dell'uomo Vittorini. Come affermò lo scrittore in un componimento del 1952: «Ogni generazione letteraria ha bisogno di una critica che esca dalla sua stessa covata, e che le sia contemporanea, che le sia congeniale. Solo l'incitamento e il dilleggio continuo dei nostri coetanei può farci aprire gli occhi sulle nostre reali possibilità e sui nostri difetti, sui nostri limiti».²

² G. C. Ferretti, *La stagione dei «Gettoni»*, ivi, p. 1027.

1. GLI ESORDI NELL'EDITORIA

1.1 L'ATTIVITÀ EDITORIALE: DA MONDADORI A BOMPIANI

L'attività editoriale e giornalistica di Vittorini corre parallelamente alla sua esperienza narrativa. L'esordio letterario dell'autore è, infatti, da ricercarsi nel clima culturale animato dalla rivista fiorentina «Solaria», con la quale inizia a collaborare sul finire degli anni '20 pubblicando poi, a partire dal 1929, il suo romanzo *Il garofano rosso* a puntate. A Firenze svolge un'intensa attività come saggista e opinionista; il suo primo articolo sullo stato della letteratura è pubblicato il 20 ottobre 1928 su «Il Resto del Carlino» ed è intitolato *La lezione della «Ronda»*. Con quest'intervento Vittorini entra nel vivo del dibattito culturale, animatosi in quegli anni, che vedeva contrapposti fautori e detrattori della rivista la «Ronda». La tesi sostenuta dallo scrittore, che verrà in parte ripresa nel suo successivo e celebre articolo *Scarico di coscienza*,³ era volta a riconoscere l'indiscutibile influenza che la rivista ebbe sugli sviluppi della letteratura italiana, influenzando autori come Montale, Gadda, Pavolini e Comisso che «non avrebbero scritto certe pagine e certi versi senza l'azione benefica, direi meteorologia della «Ronda»».⁴

Dal 1931 al 1939 Vittorini scrive sulle pagine del «Bargello», settimanale della Federazione provinciale fascista fiorentina, spaziando tra argomenti di arte, cultura e politica spesso firmati con lo pseudonimo di Abulfeda. Nella redazione del «Bargello» Vittorini inizia a sviluppare la sua personale teoria letteraria che vede nel rinnovamento degli strumenti lessicali e morfosintattici in funzione lirica e antimimetica il suo principio fondante. L'istanza antirealista verrà poi dallo scrittore estesa anche al mondo dell'arte in articoli che propugnano un vocabolario artistico giocato tutto sulle capacità evocative dell'immagine liberata finalmente dal manierismo ottocentesco.

Dal novembre del 1933 Vittorini inizia a stringere rapporti con la casa

³ E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia Letteraria», n. 28, 13 ottobre 1929, p. 1.

⁴ E. Vittorini, *La lezione della «Ronda»*, in «Il Resto del Carlino», 20 ottobre 1928, p. 3.

editrice Mondadori come consulente esterno. I suoi primi passi nel campo dell'editoria sono soprattutto legati alle traduzioni di testi in lingua anglofona per le quali spesso si avvale della collaborazione di Lucia Rodocanachi. Moglie del pittore Paolo Rodocanachi, amico di artisti come Montale e Sbarbaro, Lucia inizia nel 1933 la sua attività di traduttrice aiutando autori come Montale, Gadda, Sbarbaro e lo stesso Vittorini. Tuttavia il suo nome non comparirà mai accanto a quello dei suoi illustri amici.

Il primo contatto tra Vittorini e Lucia Rodocanachi avviene per intercessione di Eugenio Montale che, nel giugno del 1933, scrive alla donna per chiederle di aiutare l'amico siciliano nella traduzione di *St. Mawr (Il purosangue)* di Lawrence. La signora accetta, dando inizio ad un fitto carteggio tra i due che presto si ridurrà ad un'incalzante successione di richieste, prescrizioni, solleciti di Vittorini alla traduttrice segreta per lavori destinati in gran parte alla Mondadori e alla Medusa. Nella lettera di Vittorini del 5 aprile 1935 leggiamo ad esempio:

Le spedisco a parte quattro brevi raccontini del Poe che mi son rimasti fuori dal mio programma di lavoro fino al 10 corrente, data con la quale debbo definitivamente consegnare ogni residuo Poe. Mi vuole aiutare a salvarmi dalle imprecazioni di casa Mondadori? Veda allora di tradurmeli e possibilmente a macchina direttamente in modo ch'io possa consegnarli senz'altro.⁵

O ancora: «C'è un giornale, *Omnibus*, quello di Longanesi, che vuole traduzioni da me. Potrebbe aiutarmi?». ⁶ Segue così per numerose altre richieste, come per testi di Galsworthy, ancora di Lawrence (traduce: *The plumed serpent – Il serpente piumato*), e per autori spagnoli come Ramòn de la Cruz.

Queste collaborazioni rimarranno tuttavia taciute. Solo nel 1943 Lucia Rodocanachi uscirà dall'ombra per firmare una sua traduzione di *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann per Bompiani.

A partire dal 1939 si nota, nei carteggi mondadoriani, una graduale diminuzione delle comunicazioni di Vittorini con la casa editrice, con la quale

⁵ G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1992, p. 7.

⁶ *ibidem*.

chiuderà definitivamente del 1941, in favore di un crescente confronto con Bompiani presso cui l'autore aveva iniziato a collaborare solo come consulente esterno già nel 1938.

Il 27 marzo 1940 Vittorini riceve ufficialmente da Arnoldo Mondadori il comunicato del rifiuto di pubblicare *Conversazione in Sicilia*, proposta forse troppo innovativa per la linea editoriale perseguita allora. A ciò si aggiunge sicuramente un'autocensura preventiva che avrebbe anticipato un prevedibile intervento del Ministero della cultura popolare. Sarà proprio questo rifiuto il probabile antecedente che spiega l'avvicinamento di Vittorini a Bompiani.

È molto probabile che, sulla decisione di stringere rapporti lavorativi con Valentino Bompiani, gravasse la volontà di Vittorini di legarsi ad una casa editrice che, per le sue dimensioni e il suo orientamento, avesse meno vincoli e obblighi nei confronti del regime. Inoltre le scelte editoriali perseguite erano da sempre improntate ad una volontà di ricerca e sperimentazione che poteva consentire a Vittorini una maggiore autonomia nella realizzazione del suo programma autoriale, caratterizzato tra l'altro da un'istanza ideale e politica antifascista sempre più consapevole.

La casa editrice Bompiani, come l'editoria italiana nel suo insieme, in questi anni, mostra ancora, a livello organizzativo, di rimanere ancorata a certe strutture preindustriali e tradizionali; lo stesso Valentino Bompiani mantiene con i suoi autori e collaboratori rapporti che confondono il piano personale con quello lavorativo, paternalistici e burocratici insieme, di consonanza intellettuale e di produttività editoriale: ne offre un piccolo ma significativo esempio proprio il rapporto con Vittorini testimoniato dal fitto rapporto epistolare intercorso tra i due.

Il sempre più stretto rapporto di lavoro tra Vittorini e Bompiani viene sancito dalla scelta dell'autore di pubblicare presso la casa editrice le principali opere scritte in questi anni, *Conversazione in Sicilia* e *Americana*, nonché dall'affidamento allo scrittore della gestione di due collane editoriali «Pantheon», nel 1940, e «Corona» nel 1942.

1.2 LA COLLANA EDITORIALE «CORONA»

Nel 1942 Vittorini assume da Valentino Bompiani l'incarico di occuparsi della nuova collana editoriale «Corona». L'esempio cui guarda lo scrittore è anzitutto l'Universale Sonzogno nella prospettiva di istituire una “biblioteca” che collabori all'edificazione di una «nuova cultura popolare»; tale proposito era stato già dichiarato in alcuni articoli scritti di Vittorini apparsi su «Il Bargello» tra il gennaio e il marzo '37:

Basta pensare alla famosa “Biblioteca Universale” della casa Sonzogno che raccoglieva in migliaia di volumetti le opere più disparate dell'ingegno umano [...] oggi non esiste desiderio di cultura [...] un ingegnere si ritiene autorizzato a ignorare Tolstoj o Dostoevskij che non sono tecnica ma romanzo, Platone e Vico che non sono tecnica ma filosofia, Gibbon o Colletta che non sono tecnica ma poesia. Oggi si è colti nella materia che professionalmente ci riguarda. Oggi non si è colti affatto [...] Solo la cultura che non serve è cultura.⁷

Nel corso della sua attività, la collana raccolse dunque quegli autori e quelle opere di narrativa e di poesia, di teatro e di storia, di filosofia, arte e religione che facevano “corona”, che formavano cioè la necessaria base culturale del lavoro intellettuale di un'epoca. Nella collana furono accolti grandi autori dell'Ottocento italiano e autorevoli firme della cultura francese, capolavori delle letterature europee e d'oltreoceano, accanto ai cosiddetti “classici minori”.

In una lettera del 12 marzo 1942 scritta a Bompiani, Vittorini annuncia i volumi previsti per la pubblicazione in collana:

Caro Bompiani, eccoti l'elenco corretto dei primi 28 volumetti “Corona”:

1. Michele Amari, *I musulmani in Sicilia* (Storia della conquista) – 2. Adalbert Stifter (romantico tedesco verso il 1850 circa), *Cristallo di rocca* – 3. Antologia della «Ronda» (1919-1922) – 4. García Lorca,

⁷ E. Vittorini, *Elogio della cultura popolare*, in «Il Bargello», a. IX, n.12, 17 gennaio 1937, p. 3, a firma Abulfeda, poi in E. Vittorini, *Letteratura arte società, Articoli e interventi 1926 – 1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pag. 1029.

Nozze di sangue, preceduto dal *Lamento per Ignazio Sanchez* e seguito dal *Poema dell'Amargo* – 5. Ludovico Tieck, *Il biondo Ecberto* – 6. Alessandro Manzoni, *La colonna infame* – 7. Beniamino Constant, *Il quaderno rosso* – 8. Ugo Foscolo, *Il gazzettino del bel mondo* – 9. Nicola Leskov (scrittore classico russo verso 1950), *Il viaggiatore incantato* – 10. Antologia del «Caffè» (rivista letteraria dei fratelli Verri 1764-1765) – 11. Raimondo Radiguet (scrittore francese morto nel 1923), *Il ballo del conte d'Orgel* – 12. Michele Cervantes, *Il colloquio dei cani* preceduto dal *Matrimonio truffaldino* – 13. Niccolò Tommaseo, *I miei veleni* (Dizionario etimologico) – 14. Ugo von Hofmannsthal, *Andreas* – 15. Carlo Cattaneo, *India, Messico, Cina* (tre saggi storici) – 16. Ermano Melville, *Billy Budd* – 17. Carlo Bini, *Manoscritto d'un prigioniero* preceduto dalle *Lettere all'Adele* – 18. Wolfgang Goethe, *La bella genovese* – 19. Nataniele Hawthorne, *Il volto di pietra* (cinque racconti) – 20. Ippolito Nievo, *Confessioni di un ottuagenario* (Volume 1°) – 21. Ippolito Nievo, *Confessioni di un ottuagenario* (Volume 2°) – 22. Ippolito Nievo, *Confessioni di un ottuagenario* (Volume 3°) – 23. Paolo Valery, *Incanti* (poesie) – 24. Antologia della «Voce» – 25. Pérez de Ayala, *La caduta della casa Limones* (tre racconti tra cui *Luce domenicale* già pubblicato nei *Narratori spagnoli*) – 26. *Il divano* – 27. Thornton Wilder, *La nostra piccola città* – 28. Azorin, *Don Giovanni* – 29. Collodi, *Avventure di Pinocchio* seguito da *Gli ultimi fiorentini* e da una scelta di *Storielle allegre* – 30. Peter Jacobsen, *I sei racconti*.

Di questi sono già impaginati: 1. Manzoni, 2. Stifter, 3. Pérez de Ayala, 4. Cattaneo e 5. Melville.⁸

Molti dei testi pubblicati o ri-pubblicati sono alleggeriti di note o addirittura di interi capitoli in ottemperanza alla volontà di presentare al pubblico una letteratura che non fosse specialistica o settorializzata. Esempio del forte intervento di Vittorini nelle opere scelte per la collana si ha leggendo le lettere inviate a Bompiani per accordarsi sulla pubblicazione di un'opera di Casanova. Scrive Vittorini:

⁸ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, Milano, Bompiani, 1988, p. 120.

Per *Corona* ho trovato un bel romanzo italiano del settecento, stile secco, razionale; autore, figurati, Giacomo Casanova. Se ne stava nascosto sotto il titolo *Aneddoti amorosi e militari veneziani del secolo XIV*, e invece è proprio un romanzo con una situazione prettamente settecentesca. Lo pubblichiamo? Intanto l'ho dato da collazionare a Torino sul manoscritto originale. Ci vorrà in ogni caso, un titolo nuovo.⁹

Il titolo scelto sarà poi *L'amore delicato*. Altri esempi si hanno nella lettera che Vittorini scrive al suo editore il 6 ottobre 1942: «Credo che sarebbe una buona cosa far tradurre *De l'amour* di Stendhal per “Corona”. [...] Bisognerebbe però, ho idea, eliminare certe digressioni superate che al lettore d'oggi, non *aficionado* di Stendhal, sembrerebbero ridicole».¹⁰ I suggerimenti di Vittorini mostrano una graduale e crescente autorevolezza gestionale.

«Corona» avviò anche la pubblicazione di una serie di antologie dedicate alle più importanti riviste letterarie: «Il Caffè», «Il 900», «Il Conciliatore», «La Ronda». A queste si univa anche il progetto per l'antologia della «Voce», che, secondo l'idea iniziale, sarebbe stato curato da Romano Bilenchi e Mario Luzi. Tuttavia a causa dell'intervento della censura, per la presenza nell'antologia di scrittori invisibili al regime, il progetto non fu portato a termine. In una lettera di Vittorini a Bilenchi del 29 agosto del 1942 è possibile leggere: «Caro Bilenchi, il Ministero ha negato il nulla osta per “La Voce”, e non soltanto a causa di Salv[emini], Amendola, Ambrosini ecc., ma anche di Prezzolini».¹¹

Nonostante i numerosi interventi della censura, la collana continua il suo percorso editoriale. Le opere prese in esame da Vittorini per la pubblicazione spaziano negli ambiti più vari della cultura: dal *Gazzettino del bel mondo* di Ugo Foscolo, alle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo, *Il matrimonio truffaldino* e *Il colloquio dei cani* di Cervantes, *La colonna infame* di Manzoni, *Don Giovanni* di Azorin, *Billy Budd* di Melville, *Il viaggiatore incantato* di Leskov; e ancora: *La nostra piccola città* di Thornton Wilder, *I sei racconti* di Peter Jacobsen, fino ad arrivare alle *Avventure di Pinocchio* di Collodi.

⁹ G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1992, p. 47.

¹⁰ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, cit., p. 132.

¹¹ *ivi*, p. 87.

La scelta dei titoli per la collana, apparentemente così varia, rientra tutta nella dichiarazione, leggibile nel risvolto dei testi pubblicati: «La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo»; obiettivo di «Corona», era dunque quello «di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti fermi della cultura d'oggi».¹²

Il risvolto esplicita, poi, l'istanza di antitradizionalismo e di attualità sottesa al programma vittoriniano: «ad ogni epoca la cultura cambia aspetto; continuamente rigetta opere che un tempo aveva magari venerato, e accoglie creazioni nuove, riscopre testi che aveva trascurato, esige che antichi o recenti capolavori stranieri vengano ritradotti».¹³

Al di là dei risultati raggiunti, è evidente l'intenzione di «contemporaneità» che muove qui Vittorini e che già era emersa in un articolo non firmato apparso su «Primato» il 1° luglio 1942, nel quale si individuava nella *Corona* di Bompiani, un gusto «avanguardista, teso ad una rilettura più ingenua e più raffinata nello stesso tempo della “pagina”» che la differenziava dalle restanti collane editoriali italiane.¹⁴

Come poi Vittorini dichiara in alcune lettere del 6 marzo e del 28 settembre 1942 a Romano Bilenchi e a Giuseppe Ravagnani,¹⁵ la collana avrebbe dovuto mantenere dei prezzi limitati per permettere una diffusione popolare dei testi, scelti con un chiaro proposito divulgativo e di facile fruizione. Su queste basi muovono le scelte editoriali, volte alla pubblicazione di pagine più o meno conosciute di autori classici e riscoperte di scrittori minori che spaziano in un largo arco temporale e di genere.

Il primo volume pubblicato per «Corona» sarà *India Messico Cina* di Cattaneo, opera che, in linea con i criteri vittoriniani di intervento editoriale sul testo, subirà sostanziali rimaneggiamenti da parte del curatore, Giansiro Ferrata.

Tappa importante per «Corona» sarà la pubblicazione del sesto volume, *I*

¹² E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926 – 1937*, cit., p. 182.

¹³ G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pag. 46.

¹⁴ *ivi*, p. 54.

¹⁵ Per approfondimenti si rimanda a E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1985.

Musulmani in Sicilia di Michele Amari, opera del 1854 il cui titolo originario, poi cambiato per la collana editoriale, era *Storia dei Musulmani in Sicilia*. Anche qui l'intervento di Vittorini sulle pagine scritte sarà notevole: vengono estratti solo sedici capitoli dall'opera originaria, per lo più riguardanti la conquista araba della Sicilia; vengono poi eliminate le note, in risposta all'esigenza di presentare un testo più snello e di facile lettura e vengono esclusi quei capitoli e quelle digressioni che non riguardano direttamente l'occupazione siciliana. Vittorini firma la nota introduttiva *Notizia per avvertenza*. Questa diventa l'occasione per ribadire le sue ambizioni, non solo per «Corona», ma anche per progetti e interventi futuri: la volontà divulgativa in funzione formativa, l'aspirazione ad un ideale di cultura consonante con il mito americano, una lettura fondata sulla ricerca di «freschezza», «purezza» e su una «baldanza» che permetta una crescita costante, un «formarsi» continuo. Molto di quanto è dichiarato nella nota è riscontrabile poi in alcuni articoli firmati per il «Bargello»: in *Elogio della cultura popolare* Vittorini polemizza con gli “specialisti”, coloro che, quella cultura, hanno «presa a spintoni, disprezzata, scornata, con un cartello di dileggio dietro, tra i fischi dei ragazzini felici di poter restare ignoranti senza disdoro».¹⁶ L'augurio è dunque quello di un ritorno del «desiderio di cultura», intesa come attività connaturata all'uomo e non scelta elitaria, raggiungibile attraverso una massiccia divulgazione di testi «popolari».

Sempre nella *Notizia per avvertenza* sono individuabili in nuce due concetti su cui si fonda il pensiero di Vittorini: la cultura come condizione necessaria dell'uomo e la vocazione antispecialistica e antitradizionalista di questa stessa rinnovata cultura, concetti che saranno alla base del progetto futuro de «Il Politecnico» e che condizioneranno fortemente il dibattito culturale dal dopoguerra in poi. Queste istanze erano dunque ben presenti alla base del progetto editoriale dello scrittore ed esplicitate, come già notato, nel risvolto dei libri pubblicati per «Corona».

Dopo *I Musulmani in Sicilia* viene pubblicato *Nozze di sangue* di García Lorca, con prefazione dal titolo *La poesia di Lorca* che riprende alcuni passi della

¹⁶ E. Vittorini, *Elogio della cultura popolare*, in «Il Bargello», a. IX, n.12, 17 gennaio 1937, p. 1, a firma Abulfeda, poi in E. Vittorini, *Letteratura arte società*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pag. 1027.

nota sull'autore pubblicata in *Teatro Spagnolo*. Il giudizio di Vittorini è velatamente avverso al poeta, condizionato dalla presenza, nelle sue pagine, di riferimenti evidenti a Rilke, Valery e i vociani, fino ad arrivare a D'Annunzio, dei quali però non riesce ad eguagliarne il lirismo. Anche per la pubblicazione dell'opera di Lorca, Vittorini dovette imbattersi nel veto del Ministero della Cultura Popolare che si oppose alla circolazione editoriale di un autore così vicino alla sinistra spagnola. La censura mandò su tutte le furie Vittorini che, in una lettera a Bompiani dell'8 luglio 1942, commenta così la decisione: «Mi fa ridere che García Lorca si chiamato poeta dei comunisti. Figurati: un cattolico tradizionalista come lui che ha persino scritto col più spagnolo dei sentimenti l'*Ode al Santissimo Sacramento*! Perché non s'informano di più quelli del Ministero?». ¹⁷

A sintetizzare bene l'operato di «Corona» sarà uno scritto di Giansiro Ferrata, collaboratore per lungo tempo di Vittorini, apparso sulle pagine de «Il Contemporaneo» nel 1966, che rievoca quella stagione come un'esperienza coraggiosa e innovativa:

(quella di Corona) fu un'attualità caratteristica, una certa *nuova* convergenza dinamica di interessi e di gusti, di nozioni, di prospettive, che si riunirono allora in Vittorini [...] - fu tutto questo, in realtà, a prendere corpo nella serie di libri sulle 200 pagine, al prezzo non infimo allora di L.12, che furono messi dalla «Corona» a disposizione di un pubblico nuovo a sua volta, così come si sviluppava e continuò a provarlo. Il *Billy Budd* di Melville, le opere di Michele Amari, Leskov, García Lorca, Arín, Hawthorne e Radiguet ecc. ecc., accanto a quelle di Manzoni e di Foscolo, nel primo gruppo, dopo Cattaneo, formavano già un assortimento diverso dai soliti. Poi *L'Eredità* di Pratesi, *Le «figurine»* di Fadella, che rientravano in una narrativa dell'Ottocento da leggere come inedita, per molti; le scelte di scritti usciti in rivista - «Il Caffè», «Il 900», «L'Antologia», «Il Conciliatore», e parecchie altre rimaste in bozza o nei progetti di Vittorini arrestato il 26 luglio '43 ... - [...] le opere, di classici o di moderni, restate fin allora ai margini dell'interesse per i testi principali dei loro autori, e che attraverso «Corona» smisero di riguardare solo gli

¹⁷ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, cit., p. 124.

specialisti.¹⁸

Vittorini dirigerà «Corona» per poco più di un anno. L'attività della collana continuerà fino al 1949.

¹⁸ G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pag. 45.

1.3 LE ALTRE COLLANE EDITORIALI

Nel 1940 Vittorini inizia a dirigere la collana editoriale «Pantheon» sempre per Bompiani. I volumi presentano numerose illustrazioni e hanno una veste grafica particolarmente ricercata. Obiettivo della collana è quello di presentare un periodo o un argomento letterario tramite un'accurata selezione di opere tragiche, commedie, poesie, lettere o racconti.

Anche per «Pantheon», Vittorini si troverà a coprire più ruoli, seguendo l'iter di pubblicazione del testo in tutte le sue fasi spinto, così come per «Corona», dalla volontà di realizzare quel progetto di cultura popolare antielitaria maturato già durante la sua collaborazione con il «Bargello».

La collana era divisa in due indirizzi, uno per la narrativa dal titolo «Pantheon letterario» e uno dedicato esclusivamente al teatro, «Pantheon teatrale». A collaborare con Vittorini vi furono: Villa, Bo, Traverso, Pintor, Contini, Landolfi, Bontempelli, Vigorelli, Bonfantini, Vincenti. Il primo volume pubblicato, la cui prefazione fu affidata a Villa, fu *Lettere d'amore degli scrittori italiani*. Villa, nella nota da lui firmata, manifesta chiaramente una comunione d'intenti con Vittorini professando un interesse verso la divulgazione di una cultura antispecialistica e popolare, già rivendicata nella *Nota per avvertenza* dello stesso Vittorini in apertura de *I musulmani in Sicilia*.

Alle *Lettere d'amore* seguirono, dal 1940 al 1943, anno in cui Vittorini lascia la casa editrice Bompiani: *Teatro spagnolo e Americana* a cura di Vittorini (entrambe del 1941), *Narratori spagnoli* a cura di Carlo Bo (1941), *Germanica* a cura di Leone Traverso (1942), *Le sacre rappresentazioni italiane* a cura di Mario Bonfantini (1942), *Lirica italiana* a cura di Massimo Bontempelli (1943). L'attività della collana proseguì, dopo l'abbandono di Vittorini, con *Teatro tedesco* a cura di Giaime Pintor e Lorenzo Vincenti (1946); *Narratori russi*, a cura di Tommaso Landolfi (1948); *Teatro religioso nel Medioevo*, a cura di Gianfranco Contini (1949); *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII* (2 voll.), a cura di Michele Rago (dopo la rinuncia di Giancarlo Vigorelli e di Enrico Emanuelli), nel 1951; *Teatro russo*, a cura di Ettore Lo Gatto (dopo la rinuncia di Corrado Alvaro), nel 1955.

La collana chiuse definitivamente nel 1969. Altri volumi, ideati e progettati,

non furono mai pubblicati, come *Antologia della prosa scientifica italiana* curata da Carlo Emilio Gadda e Enrico Falqui e *Antologia del sublime* curata da Bontempelli.

Bontempelli, in una lettera inviata a Bompiani il 22 febbraio 1942, riflettendo sui possibili testi che avrebbero potuto entrare nell'antologia, redige una lista tra i quali compaiono Leopardi, con il *Cantico del gallo silvestre*, il *Fedone* di Platone, alcuni canti del *Paradiso* di Dante, *La natura degli Angeli* di San Tommaso, l'*Epistola* di San Paolo ai Romani e gli *Inni alla Notte* di Novalis. Tuttavia anche l'antologia sul sublime non fu portata mai a compimento.

Le opere di «Pantheon» cui Vittorini si dedicò con maggiore impegno sono *Teatro spagnolo* e *Americana*. *Teatro spagnolo* è il primo volume della collana interamente curato dallo scrittore; le opere tradotte vengono accompagnate dalle illustrazioni dei maggiori artisti iberici come Goya, Velasquez, Zurbaràn fino a giungere a Picasso. La progressione cronologica degli artisti segue quella delle opere in una corrispondenza tra artista e scrittore (come per Picasso e García Lorca).

Le traduzioni fatte da Vittorini per l'antologia sono: *I salotti di Madrid* di Ramòn de La Cruz, *Parole divine* di Ramòn del Valle Inclan e *Nozze di sangue* di Federigo García Lorca. Proprio quest'ultimo testo verrà pubblicato come volume autonomo nella collana «Corona».

Il secondo testo completamente curato da Vittorini sarà *Americana*, opera di lunga e travagliata gestazione.

Tra le collane progettate da Vittorini per Bompiani è da ricordare «La zattera», nata nel 1942 e attiva fino al 1945. Tale collana era stata pensata per rispondere alle necessità editoriali sorte in questo difficile periodo storico; quelli pubblicati erano, infatti, volumi tascabili in formato otto centimetri per tredici, studiati in rapporto alla scarsità della carta in periodo bellico e «per permettere ai militari di portare con sé dovunque qualche libro, poco più grande di un pacchetto di sigarette».¹⁹ Il target cui si rivolgeva era dunque quello di un pubblico dalle scarse disponibilità economiche e con un non facile accesso alla lettura.

Per la «Zattera», Vittorini aveva pensato alla pubblicazione di opere italiane già edite, di recente successo e di autori contemporanei tra i quali Linati, Alvaro,

¹⁹ R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998, p.192.

Savinio e Piovene; vennero poi inserite anche alcune novità, tra le quali: *Gente qualunque* di Indro Montanelli, *Angelici dolori* di Anna Maria Ortese e *Tutta la vita* di Savinio.

1.4 LA FINE DELLA COLLABORAZIONE CON BOMPIANI

Sul finire del 1942 Vittorini inizia ad avvicinarsi progressivamente al Pci e ai movimenti politici clandestini d'opposizione al regime, un graduale mutamento ideologico influenzato anche dall'incontro con Giaime Pintor.

Il 26 luglio del 1943 viene arrestato insieme a Giansiro Ferrata, suo collaboratore a Bompiani, con l'accusa di partecipazione ad attività sovversive (prese parte all'organizzazione della prima manifestazione antifascista a Milano) e stampa clandestina.

L'attività politica assorbe sempre di più Vittorini, sottraendo del tempo all'attività editoriale: nel 1943 pubblica un solo racconto, *Una bestia abbraccia i muri*, mentre la revisione del saggio *Di Vandea in Vandea* viene interrotta per non essere più conclusa. Parallelamente la sua attività clandestina diventa sempre più concitata: scrive un ricordo per l'omicidio Matteotti, stampa un giornale, «Il Partigiano», da affiggere sui muri della città di Milano, iniziativa però bloccata dai dirigenti antifascisti perché bollata come «prematura e anarchica».²⁰

Questo crescente impegno politico ha inevitabili ripercussioni sul suo lavoro presso Bompiani. Da una parte, l'editore mal sopporta i continui ritardi nelle consegne e l'approssimazione nei confronti di alcuni dettagli nella preparazione dei testi da editare, dall'altra Vittorini vede sminuito e non riconosciuto il suo status di intellettuale, sentendosi costretto in un ruolo di lavoratore subordinato. I rapporti tra i due iniziano così gradualmente ad incrinarsi per giungere alla rottura definitiva sancita da una lettera di Vittorini inviata il 2 novembre 1943:

Se effettivamente credi di dover portare i nostri rapporti su un piano gerarchico – non mi resta che congedarmi da te [...] debbo pur tener conto del tuo modo di giudicare, e per non trovarmi domani a lavorare con te in uno stato di inferiorità, da persona che ti fosse obbligata, preferisco andarmene oggi che so di essere in credito verso la casa editrice.²¹

Con queste parole Vittorini si congeda ufficialmente dalla casa editrice Bompiani.

²⁰ E. Vittorini, *Stampa clandestina*, in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, p. 154.

²¹ E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo*, cit., p. 256.

2. AMERICANA

*«La letteratura americana mi interessa
come la sola che sia tutta moderna
e non contenga residui rinascimentali o medioevali.
È l'unica letteratura moderna, voglio dire,
che sia tale (moderna) fin dalle origini»*

2.1 LA NASCITA DEL MITO AMERICANO

Gli anni '30 – '40 sono caratterizzati in Italia da un acceso fervore intellettuale filo-americano. La chiusura culturale imposta dal regime fascista spinge molti esponenti dell'*intelligenza* italiana a travalicare, come risposta, quella stretta recinzione e a guardare all'est con interesse e curiosità. All'esterofobia fascista si risponde con una tensione alla fuga, dove, l'America, diventa facilmente simbolo di evasione intellettuale e l'evasione intellettuale simbolo di lotta e sfida contro le gerarchie, il luogo dove «si finisce per trovare l'immagine di un mondo diverso, la trasmissione di un messaggio, non solo letterario ma universalmente umano, del tutto inedito a quello quotidianamente subito».²²

La celebrazione del mito americano diventa un'espressione di critico dissenso contro la cultura autarchica del regime fascista e i giovani scrittori italiani ritrovano in quella letteratura d'oltreoceano parole che riescono ad esprimere il dramma universale della modernità, voci che, con una prosa a volte violenta seppur sincera, raccontavano di un mondo non costretto in un regime né politico e né culturale.

Il mito dell'altrove cresce dunque velocemente, supportato da autori nuovi e provocatori:

²² G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre, 1919 – 1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 308-309.

Il sapore di scandalo e *facile* eresia che avvolgeva i nuovi libri e i loro argomenti, il furore di *rivolta* e di *sincerità* che anche i più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intontito dal conformismo e dall'accademia.²³

Le voci più autorevoli di questa scoperta della letteratura americana, supportata e approfondita grazie anche al loro ruolo di traduttori di testi in lingua inglese, sono Pavese e Vittorini. Nel suo saggio *L'influsso degli eventi*, Pavese sigla così il fenomeno:

Il decennio dal '30 al '40 che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. Niente di strano se quest'opera di conquista di testi non poteva esser fatta da burocrati o braccianti letterari, ma ci vollero giovanili entusiasmi e compromissioni. Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, Russia, in Francia, nella Spagna.²⁴

Pavese e Vittorini sono dunque spinti da una costante ricerca di una nuova letteratura, di una prospettiva sociale e intellettuale diversa, in un periodo nel quale non si riescono a individuare correnti culturali univoche e dominanti. I due prendono le distanze dal naturalismo, chiudendo finalmente con il secolo passato, e riscoprono suggestioni liriche e simboliche. Il mimetismo con il mondo esterno è ricercato attraverso una lettura della realtà nuova e inedita, supportata anche dalla nuova lente di ingrandimento fornita dagli autori americani.

All'interesse di alcuni si oppone però chi, come Cecchi, tende a non farsi trascinare da facili e giovanili entusiasmi. Nel suo *America amara* (uscito nel 1941, sorta di diario di viaggio nel quale l'autore ha registrato le impressioni ricevute

²³ C. Pavese, *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 193-194.

²⁴ C. Pavese, *L'influsso degli eventi*, *ivi*, p. 247.

durante i due soggiorni del '31 e del '38 negli Stati Uniti) Cecchi mostra il lato meno fascinoso del Nuovo mondo per metterne in luce contraddizioni e limiti. Queste sue posizioni più caute mossero Valentino Bompiani a chiedere proprio a Cecchi di scrivere un'introduzione ad *Americana* di Vittorini che potesse convincere il Ministero della Cultura Popolare a concedere il nulla osta per la pubblicazione.

Sarà proprio nell'*Introduzione* che Cecchi metterà in guardia il lettore dal pericolo corso nel guardare con eccessiva ammirazione agli scrittori americani rischiando di abdicare alla più concreta cultura europea e italiana.

2.2 VITTORINI E L'AMERICA

L'interesse di Vittorini per la letteratura americana risale già agli inizi degli anni '30. Forse la prima attestazione scritta di quest'attenzione è del 1933 quando firma un articolo sul romanzo *Moby Dick* elogiando la «potenza evocativa dello stile»²⁵ di Melville.

Seguiranno altri articoli, come quelli su Faulkner, di cui Vittorini non fu mai un grande ammiratore pur inserendo in *Americana* tre sue opere, o su Saroyan.²⁶

Nel 1938, sulla rivista *Letteratura*, si delinea in stato embrionale quella che poi sarà l'idea dello scrittore riguardo l'America e la sua cultura: la letteratura americana, con il suo linguaggio universale, era una letteratura mondiale e l'essere americano viene a coincidere con il sentirsi svincolato da tradizioni e retaggi culturali passati, libero e aperto al mondo.²⁷

Lo studio del crescente interesse di Vittorini nei confronti della letteratura americana non può prescindere dalle contingenze storiche e personali che lo scrittore stava vivendo. Lo scoppio della guerra civile di Spagna e l'inasprirsi della situazione italiana fanno crollare gli ideali fascisti inizialmente sposati e accrescono, nell'autore, quella consapevolezza di essere parte di un'umanità offesa, così come scriverà in *Conversazione in Sicilia*. L'opera segna la definitiva presa di coscienza della crisi italiana che, come ha notato Ferretti nel suo saggio, è indissolubilmente saldata alla «crisi dell'Ottocento e della ragione borghese».²⁸

Al risveglio della coscienza politica e storica è da ascrivere l'interessamento vittoriniano per una nazione che diventa mitologica patria, «mondo nuovo per l'uomo nuovo».²⁹

La sinergia tra riferimenti americani e scrittura personale già è riscontrabile in *Conversazione in Sicilia*, dove sono avvertibili suggestioni delle opere di Saroyan.

²⁵ E. Vittorini, *Realismo lirico di Melville. Il suo demonismo è letterario*, in «Pegaso», n. 1, 1933, pp. 126-128 poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

²⁶ Per approfondimenti cfr. E. Vittorini, *William Faulkner - Oggi si vola*, in «Letteratura», luglio 1937, e E. Vittorini, *Notizie su Saroyan*, in «Letteratura», n. 5, gennaio 1938.

²⁷ Sul rapporto tra Vittorini e l'America si legga il saggio di Umberto Eco in: U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008.

²⁸ G. C. Ferretti, *Dal Garofano a Conversazione (L'uomo - Robinson)*, in «Rendiconti», n. 15-16, 1967, p. 246; il saggio è ora raccolto in G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1981.

²⁹ N. Carducci, *Il «mondo nuovo» per l'uomo nuovo di Vittorini*, in *Gli intellettuali e l'ideologia americana*, Manduria, Lacaita, 1974, p. 194.

Come scrive Vittorini in un suo articolo, in Saroyan:

[...] la terra è comune, e l'uomo si presenta e ripresenta, bambino e adulto, sempre nella stessa storia, e con la stessa intensità di godere, soffrire, sperare e disperare [...] e Saroyan finisce per vedere al di là dei limiti geografici della terra americana, vede tutta la terra, e allora l'uomo [...] diventa, pur nel suo profumo speciale che è solo profumo, simbolo di tutta la razza umana». ³⁰

Quella stessa sensazione di universalità si respira nella nota a chiusura di *Conversazione*: «Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra è accompagnata solo per avventura Sicilia». ³¹

Sarà proprio Pavese in una lettera a Vittorini del 25 giugno 1942 nella quale recensiva l'opera dell'amico appena letta, a riconoscere un legame strettissimo tra *Americana* e *Conversazione*:

Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della tua propria storia poetica. ³²

Vittorini guarda all'America come alla rappresentazione allegorica del progresso dell'uomo e vi adatta, a tale immagine, la sua indagine sulla storia universale dell'umanità già riscontrabile nel romanzo *Conversazione in Sicilia*. Vittorini attraverso lo studio degli autori americani porta avanti la sua analisi su “corruzione” e “purezza”, aspetti che scindono la coscienza dell'uomo: guarda dunque ad autori come Whitman i cui versi «sono, volta per volta, una misura nuova *che rompe l'angustia dei limiti sociali e l'ordine esterno della civiltà*» ³³, o Anderson, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, Steinbeck, fino ad arrivare a Hemingway e Caldwell.

³⁰ E. Vittorini, *Notizia su Saroyan*, in «Letteratura», n.5, 1938, pp. 141-143 poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 98-99.

³¹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 341.

³² C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 634.

³³ E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 242-243.

Al di là dell'atmosfera di un mondo nuovo e privo di una cultura pregressa avvertita come coercitiva, ciò che affascinava Vittorini di quelle opere letterarie, era l'uso di una lingua fortemente prosaica e aderente al parlato che risaltava per la sua vivida e energica espressività e che rifiutava radicalmente i moduli tradizionali europei.

2.3 AMERICANA: GENESI E VICENDA EDITORIALE

Americana si presenta come un testo di incredibile innovazione letteraria. Fin dalle sue fasi preparatorie, l'opera presenta caratteristiche e aspetti del tutto inediti; una delle principali novità di *Americana* è, infatti, la volontà di coinvolgere come traduttori unicamente scrittori. Tale scelta era stata fortemente caldeggiata da Vittorini che puntava a creare con la sua antologia una sorta di «repubblica delle lettere»³⁴ che fosse un compendio della commistione tra due universi letterari, nonché il primo passo per una reale svolta culturale nella quale le scelte editoriali non fossero subordinate a ragioni economiche. Proprio in una lettera di Bompiani a Vittorini dell'aprile '40, l'editore scrive: «Qualunque Suo suggerimento mi sarà graditissimo ma dando la preferenza piuttosto ai libri di valore che a quelli di successo».³⁵ Appaiono chiare fin da subito le impostazioni generali dell'antologia e la grande fiducia, nonché la comunanza di obiettivi, tra Valentino Bompiani e Elio Vittorini.

L'editore, infatti, collabora attivamente all'edizione di *Americana*, sottoponendo opere in inglese come i romanzi di Steinbeck e appoggiando totalmente l'idea della formazione di questa *repubblica* di letterati. Il 21 maggio del 1940, Vittorini scrive a Pavese per coinvolgerlo nel progetto: «Collaboreranno per le traduzioni Montale, Landolfi, Moravia, Linati, Ferrata, Morra e Piero Gadda. Io sarei felice di avere anche la tua collaborazione per esempio per Gertrude Stein e Dos Passos».³⁶ Pavese aderirà all'iniziativa traducendo le *Storie di Melanctha* della Stein.

Il coinvolgimento di scrittori italiani per le traduzioni dei testi rientra in una più ampia considerazione vittoriniana del ruolo di editore-curatore. Vittorini, infatti, ritiene necessario e utile l'intervento deciso del traduttore nell'opera presa in esame. Tali interferenze si rendono necessarie laddove ci si renda conto che il passaggio da una lingua all'altra pesa sulla forza comunicativa del testo o causa un rallentamento del flusso del narrato. Consapevole di ciò, Vittorini afferma dunque la necessità di affidare tale compiti ad “esperti del mestiere”, incoraggiando anche

³⁴ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, cit., p. V.

³⁵ *ibidem*.

³⁶ R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 189.

la collaborazione tra più traduttori. Il lavoro collettivo, l'arbitrio dello scrittore che «per ragioni di gusto imponga qua e là qualche taglio»:³⁷ tutto deve contribuire ad animare il ritmo del racconto, prediligendo il “movimento” alla “fedeltà” del testo tradotto.

Nell'antologia vi è la decisa affermazione da parte di Vittorini del ruolo preminente del curatore e dell'autore-traduttore, e della legittimità ad intervenire anche sostanziosamente nel riadattamento dell'opera. Lo stesso Vittorini dà prova a Pavese di tale interferenza, ricordando un episodio risalente al periodo di composizione di *Americana*: «Nella traduzione di *God's Little Acre* [Piccolo campo di E. Caldwell] mi sono preso molti arbitri. Per esempio le poppe di Griselda sono diventate gambe. Ma come scrivere poppe in italiano? Griselda sarebbe diventata una serva».³⁸

Di questo presunto e spudorato intervento si ha testimonianza poi in uno scambio epistolare tra Vittorini e Falqui:

Riguardo agli americani [...] Io non rinnego affatto la loro influenza: so che traducendoli ne ho ricevuto grande aiuto nella formazione del mio linguaggio. Ma allo stesso tempo so di averli tradotti in un *mio* linguaggio: non preesistente e non fisso; bensì in evoluzione. [...] Ancora: gli americani che ho tradotto hanno ognuno un proprio linguaggio nell'originale, e nelle mie traduzioni ne hanno, per quello che è il ritmo del periodare almeno, uno solo.³⁹

Vittorini arriverà anche a rimproverare gli scrittori intervenuti nella redazione di *Americana*, spronandoli a dedicarsi ad una traduzione che si presentasse come una sorta di riscrittura del testo; a Carlo Izzo nell'ottobre del 1942 scrive:

Ho trovato sul mio tavolo la traduzione del Fielding, buona anche se sintatticamente troppo fedele. Ti avevo raccomandato di rompere i lunghi periodi [...] la seconda traduzione ha delle inesattezze e un linguaggio qualche volta...enfatico piccolo borghese [...] La terza traduzione è quella

³⁷ E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo*, cit., pp. 228-229.

³⁸ *ibidem*.

³⁹ *ivi*, p. 290.

che, forse, richiede più cure. Io ho corretto già in parte, saltuariamente, e altrove ho indicato o protestato o bestemmiato. Voi due continuate. Ma la fedeltà al testo mi sembra ci sia in genere. Manca al solito, movimento.⁴⁰

A completare il quadro si aggiungono due interviste del 1950 e del 1965 rilasciate da Vittorini e nelle quali analizza il processo di personalizzazione delle traduzioni, nonché il valore extraletterario di alcuni autori da lui presi in considerazione, rimarcando il legame che stringe l'autore con la traduzione:

In questo campo [...] non ho avuto un'influenza sui giovani per quello che ho tradotto ma per il modo in cui ho tradotto. E poi per le opinioni manifestate sia implicitamente che esplicitamente nella mia antologia di letteratura americana. Invece come testo penso che abbiano avuto influenza e che abbiano addirittura contribuito a determinare il mondo dei più giovani tra i nostri narratori *La via del tabacco* di Caldwell, *Uomini topi* di Steinbeck e i romanzi sociali dello stesso Steinbeck. Nessuno di questi libri è stato da me tradotto e nessuno è un gran libro, nessuno è degno di sopportare il peso delle responsabilità che si è trovato ad assumere. Hemingway, Faulkner, Fitzgerald avrebbero potuto indicare una strada infinitamente più ricca di sviluppi, anche se più difficile. Ma non si sarebbero confusi agli avvenimenti come Steinbeck e Caldwell e non sarebbero serviti allo scopo di rompere gli indugi cui Steinbeck e Caldwell sono serviti.⁴¹

La lunga e travagliata genesi dell'opera è ricostruibile attraverso la lettura delle missive spedite da Vittorini e da Bompiani. In una minuta del 18 aprile del 1940 di Vittorini ai suoi collaboratori leggiamo la prima notizia dell'ideazione e della pianificazione dell'opera. I lavori procedevano in maniera spedita, grazie anche all'adesione dei numerosi scrittori italiani che collaborarono alle traduzioni. Il progetto, che era dunque già in bozze alla fine del '40, subirà però una forte battuta d'arresto a causa del Ministero della Cultura Popolare deciso a vietare la pubblicazione di un'opera giudicata sconveniente.

Il 7 gennaio del 1941 Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare,

⁴⁰ *ivi*, p. 229.

⁴¹ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 358.

scrive a Bompiani per spiegare che il problema legato alla pubblicazione è di ordine politico e non culturale:

L'opera è assai pregevole per il criterio della scelta e dell'informazione e per tutta la presentazione. Resto però del mio parere, e cioè che l'uscita – in questo momento – dell'antologia americana non sia opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici [...] Non è il momento di usare cortesie all'America, nemmeno letterarie. Inoltre la testata non farebbe altro che rinfocolare la ventata di eccessivo entusiasmo per l'ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare.⁴²

L'opposizione di Pavolini causa l'arresto dei lavori per circa un anno, tanto che il 6 giugno del 1941 in una lettera a Landolfi, Vittorini scrive che *Americana* è «sepolta viva». Tra i motivi di critica vi era la contestazione di alcune parti del testo, in particolare degli interventi vittoriniani di raccordo tra i vari capitoli in cui era divisa l'opera. Nel progetto iniziale *Americana*, infatti, prevedeva un'introduzione scritta da Vittorini che avrebbe anche firmato una serie di note introduttive alle diverse sezioni dell'antologia. Le insistenze di Pavolini furono tali che Bompiani decise di sostituire l'introduzione di Vittorini con uno scritto critico siglato da Cecchi, autore di posizioni più moderate.

Il 30 maggio del 1942 il Ministro scrive a Bompiani:

La prefazione di Emilio Cecchi è eccellente e potrebbe far sì che il permesso di pubblicazione dell'antologia di narratori americani venisse senz'altro accordato: ma appare indispensabile che, anche per un' ovvia ragione di coerenza, il volume sia rivisto in base ai criteri di impostazione critica e sostanzialmente negativa della prefazione di Cecchi. In particolare, occorre che siano tolti tutti i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazioni e che, oltre ad essere inopportuni e criticamente discutibili e unilaterali, contraddicono in pieno all'impostazione che al volume dà la prefazione. Di questa dovrebbe inoltre essere scelta una frase e posta sulla fascetta editoriale e in ogni altra forma di pubblicità. Ad esempio, questa: "Trent'anni da era stato abdicato all'ineffabile dell'anima slava; ora si abdicava a un ineffabile

⁴² G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, cit., pp. 39-40.

dell'anima americana. Ed incominciava un nuovo baccanale americano”.⁴³

Dopo quasi due anni dall'inizio dei lavori, nel 1942 la casa editrice Bompiani dà finalmente alle stampe *Americana*, anche se sostanzialmente stravolta nella sua veste critica: vengono eliminate le introduzioni di Vittorini a ogni sezione della raccolta (i corsivi cui faceva accenno Pavolini); restavano gli apparati iconografici, anche se i commenti a didascalia sono tolti.

Tuttavia il testo subirà un ennesimo veto. Il 25 luglio del 1943 Gaetano Polverelli prende il posto di Pavolini alla dirigenza del Ministero della Cultura Popolare e assume posizioni ben più rigide del suo predecessore. In un carteggio del ministero leggiamo una nota scritta a macchina con inchiostro rosso: «Concordo perfettamente. Ho dato disposizioni per un rigoroso catenaccio e per il ritiro dalla circolazione dei volumi suindicati», e a fianco una risposta in blu siglata dal ministro: «Sì, è ora di finirla».⁴⁴

Americana viene così ritirata dal mercato per poi essere ristampata da Bompiani solo nel 1968 nella sua versione integrale con gli originali testi critici vittoriniani.

⁴³ G. Manacorda, *Come fu pubblicata «Americana»*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania, Greco – Catania, 1978, pp. 67-68.

⁴⁴ *ibidem*.

2.3.1 Struttura dell'opera, le introduzioni di Cecchi e Vittorini e la scelta degli autori

Gli autori che entrano a far parte della selezione di *Americana* sono in totale trentatré, divisi in nove periodizzazioni storico – critiche:

Le origini (Washington Irving); *I classici* (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville); *Nascita della leggenda* (Mark Twain, Francis Bret Harte, Ambrosie Bierce); *La letteratura della borghesia* (William Dean Howells, Henry James); *Leggenda e verismo* (Stephen Crane, O. Henry, Frank Norris, Jack London, Theodore Dreiser); *Il rivolgimento delle forme* (Willa Cather, James Branch Cabell, Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Eugene O'Neill, Ring Lardner); *Eccentrici, una parentesi* (Evelyn Scott, Francis Scott Fitzgerald, Kay Boyle, Morthey Callaghan); *Storia contemporanea* (William Faulkner, Ernest Hemingway, Thornton Wilder, James Cain, John Steinbeck, Thomas Wolfe); *La nuova leggenda* (Erskine Caldwell, William Saroyan, John Fante).

I traduttori ufficiali sono tra gli scrittori più rappresentativi del secolo scorso: Vittorini (Poe, Lardner, Callaghan, Faulkner, Hemingway, Caldwell, Saroyan, Fante), Ferrata (James), Montale (Hawthorne, Melville, Twain, Bret Harte, Scott, Fitzgerald, Boyle, Faulkner), Piovene (Cabell), Moravia (Dreiser, Lardner, Cain), Enrico Fulchignoni (O'Neill, Wilder), Gadda Conti (Twain, Bret Harte, Bierce, Crane, O.Henry, Norris, London, Faulkner, Steinbeck, Wolfe), Pavese (Stein), Carlo Linati (Irving, Anderson, Hemingway), Umberto Morra (Howells, Cather, Anderson), mentre non viene riportato il nome di Lucia Rodocanachi (a cui Vittorini aveva richiesto la collaborazione), e non risultano traduzioni di Landolfi, contrariamente a quanto affermato dallo stesso Vittorini in una lettera a Pavese.

Ad aprire l'opera è l'introduzione scritta da Emilio Cecchi nel marzo del 1942 che avrebbe dovuto sostituire l'intervento vittoriniano giudicato troppo fazioso dagli uffici del Ministero della Cultura Popolare. Lo scritto pensato da Elio Vittorini fu pubblicato solo nel 1968. Il testo di Cecchi mostra, già dalle prime righe, il taglio polemico e critico della sua analisi. Questa, infatti, si apre

con un tono inequivocabilmente provocatorio nei confronti del mito americano:

L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi. E l'inizio della nuova guerra, nel 1939, li ha ritrovati a tersta china sulle nocelle e sui romanzi americani. [...] Letture voraci e disordinate, spesso condotte su traduzioni senz'arte. Letture senza inquadramento storico e senza contrappeso di filologia; e in parte da considerare come segni d'una moda, anzi d'una infatuazione, più che come operazioni dell'intelligenza e del gusto.⁴⁵

Nel suo intervento, Cecchi dà sfogo alla sua indole di critico letterario giudicando alcuni degli scrittori che compaiono nella raccolta. Così accade per Henry James di cui contesta «l'effetto depressivo»⁴⁶ dello stile, pur ammettendo che la sua ispirazione è tutt'altro che debole, cosa che lo ascrive alla rosa di scrittori che traghettano la letteratura americana dai *classici* (come Poe e Melville) verso l'età moderna. Molti degli scrittori a lui successivi risentiranno delle forme del suo stile, e a James si deve la prima attestazione di una *trama polifonica* che ritornerà in autori come Conrad o la Woolf. Nonostante tali meriti, tuttavia, James è anche artefice di un ritorno al «pessimismo puritano»⁴⁷ e di una prosa caratterizzata da una «patina di vittoranesimo».⁴⁸

Successivamente si passa ad analizzare la scrittura di O. Henry, autore della sezione *Leggenda e verismo*. Cecchi loda il dono pittorico dal senso altamente evocativo dell'americano, dono che concede alla sua scrittura di perdere la «chiassosa rozzezza che ha sempre in Bret Harte e Mark Twain».⁴⁹ La prosa di Henry mostra una densità e una gravità che non concede nulla alla banalità e all'affettazione. Con rammarico, Cecchi, deve constatare che gran parte del successo dell'americano è tuttavia dovuto proprio a quelle pagine più infelici dove questa artificiosità è più presente: è il caso di *Il doppio giuoco di Hargraves*. Fa da controcanto a quest'opera *Camera mobiliata* definito da Cecchi come un

⁴⁵ E. Cecchi, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1942, p. IX.

⁴⁶ *ivi*, p. XI.

⁴⁷ *ibidem*.

⁴⁸ *ivi*, p. XII.

⁴⁹ *ivi*, p. XIII.

«saggio che non si dimenticherà facilmente».⁵⁰ A cavallo tra le periodizzazioni *Nascita della leggenda e Leggenda e verismo*, Bierce, Crane e Norris, intrisi di naturalismo francese, vengono giudicati come autori di quart'ordine anche se la loro scrittura è da intendersi come una dovuta premessa alla formazione del gusto odierno. Nonostante il ruolo di necessaria anticipazione di scrittori successivi, il loro contributo alla letteratura americana non è assolutamente paragonabile a O. Henry.

Il tono di Cecchi si fa feroce quando parla di Jack London, autore che in una recensione precedente poi raccolta in *Scrittori inglesi e americani: Saggi, note e versioni* (Il Saggiatore, 1968) aveva siglato con la frase «non val niente, e la sua fama è un equivoco grossolano». Cecchi non ritratta il suo giudizio ma apre uno spiraglio sul racconto *Accendere una fiammata*, presente nella raccolta.

Ma è nella sezione *Il rivolgimento delle forme* che Cecchi individua quelle che definisce «autentiche gemme della presente raccolta»:⁵¹ si riferisce a *Voglio saper perché* e *Sorella morte* di Sherwood Anderson. Pur ammettendo un tono solitamente aspro e angoloso nella prosa di Anderson, Cecchi non può non riconoscere la grande capacità dello scrittore che contrappone a Lewis; se quest'ultimo, infatti, tenta di liberarsi dal puritanesimo intellettuale con lo strumento dell'ironia, Anderson supera quest'ostacolo dando libero sfogo all'espressione del proprio mondo interiore. Lo stesso Faulkner sarà debitore della sua scrittura.

Dopo l'analisi di alcuni degli scrittori che compaiono nell'opera, Cecchi si lascia andare ad una riflessione sulla letteratura americana in generale e sui suoi rapporti con le altre europee, ammettendo l'impossibilità di disconoscere l'evidente e sostanziosa influenza che la letteratura europea ebbe sulla formazione della cultura d'oltreoceano. Così il critico inizia a tracciare le vie di queste contaminazioni, illustrando il legame tra Henry e Kipling, Hemingway e la cultura impressionistica nord-europea, per arrivare ad individuare nella formazione di Faulkner richiami a Anderson, Joyce, Conrad e, attraverso questo, Flaubert. Ovviamente, continua Cecchi, non bisogna ridurre l'analisi critica a semplici rimandi tra autori diversi, né rischiare di ridurre il percorso analitico ad una

⁵⁰ *ibidem*.

⁵¹ *ivi*, p. XIV.

semplice critica comparativa.

Avviandosi verso la conclusione della sua introduzione, il critico apre la riflessione al panorama culturale americano, riprendendo in parte ciò che aveva già dichiarato nel capitolo *Chi cavalca una tigre non può più scendere di America Amara*. L'autore attacca il paganesimo di mera violenza, quella «piramide di orrori»⁵² che nel giro di quindici anni ha investito l'America, riportando le lettere indietro di secoli fino al «barocchismo dell'orripilante».⁵³ Tutto ciò ha partorito alcune opere come *Tropico del Cancro* di Henry Miller, esempio illustre di questo degrado, romanzo nel quale si sono incontrate «la malavita parigina con la demenza erotica americana».⁵⁴

Cecchi conclude la sua dissertazione mettendo in guardia il lettore dai facili entusiasmi per un mondo che è ancora alla ricerca di una reale unità etica e sociale, che si affanna all'inseguimento di un illusorio benessere, spesso bagnato di *sangue e follia*.

L'introduzione di Vittorini per *Americana*, invece, prevista per la prima edizione, vide la luce solo nella riedizione non censurata dell'opera del 1968. Il commento vittoriniano all'opera si sviluppa tutto all'insegna della reazione al Vecchio Mondo, della celebrazione della vitalità del Nuovo Continente, terra di liberazione degli uomini «delusi e stanchi del vecchio mondo» nell'«immensità dei popolati colori, le pianure, le montagne».⁵⁵

Confrontando l'*Introduzione* di Cecchi con quello che Vittorini scrive nella prima sezione dell'antologia (*Le origini*), si comprende pienamente quanto fossero distanti le posizioni dei due intellettuali. Se Cecchi cerca di ridimensionare il mito americano, riducendolo a una moda passeggera, così come fu la passione degli italiani del primo dopoguerra per i romanzieri russi, Vittorini invece sottolinea l'importanza che quella letteratura assunse, alla luce, soprattutto, dell'impossibilità di scindere la letteratura stessa dalla storia politica di un paese:

Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra. Come,

⁵² *ivi*, p. XXII.

⁵³ *ibidem*.

⁵⁴ *ibidem*.

⁵⁵ E. Vittorini, *Americana*, cit., p. 2.

pressappoco, se si trattasse di storia politica. E di più, forse. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica, è quella, questa, tutte insieme le storie, e, insomma, la storia per eccellenza dell'uomo nell'una o nell'altra cornice prescelta di spazio e di tempo. Dunque è America che diciamo.⁵⁶

Vittorini, nelle prime pagine dell'antologia, fa un rapidissimo resoconto della storia dell'America, partendo dall'arrivo dei Padri Pellegrini, passando per i rappresentanti politici e culturali del '700.

La fuga dall'Europa dei primi è analizzata dall'autore come una esigenza di liberazione da un orizzonte culturale e sociale saturo, di volontà di fuga da un ambiente reso asfittico dai pregiudizi della religione calvinista: «Lì, su quelle coste coperte di alberi dal legno duro, era di nuovo mondo: lo videro e furono di nuovo nel mondo, accettando, poi anche ringraziando, e dalla stanchezza passarono via via alla baldanza, alla fede».⁵⁷ Quei pregiudizi, tuttavia, continuarono a permanere, condizionando talvolta la nascita di fenomeni di fanatismo e caccia alle streghe: li ritroviamo negli scritti del predicatore Cotton Mathers, accusatore di streghe ed eretici, o Roger Williams che «con tanto fanatismo lottò contro il fanatismo».⁵⁸

Il tratto comune di quella cultura nascente è ciò che Vittorini definisce *voce ruggente*, una sorta di approccio aggressivo nei confronti del mondo esterno, una ricerca disperata di nuovo. Ci furono anche coloro i quali tentarono di proporre rimasticati schemi europei come Tom Paine e Thomas Jefferson, padre della Dichiarazione di Indipendenza. Starà però a Hector St. John de Crèvecoeur, scrittore di origine francese trapiantato a New York capire, ma non accettare o riconoscere, che la vera forza dell'America risiedeva proprio in quella ferocia. La cultura americana infatti nasce dotta e gode di quella forza interiore che solo una nuova voce può avere. Nonostante questo essa rimane un «prodotto d'Europa».⁵⁹

Vittorini sorvola velocemente su autori come Cooper, Brackenridge, Brown, scrittori minori che recuperano vuoti elementi del romanticismo europeo. Tra i

⁵⁶ *ibidem*.

⁵⁷ *ivi*, p. 3.

⁵⁸ *ibidem*.

⁵⁹ *ivi*, p. 4.

letterati della fine del '700, inizi '800 solo Washington Irving è degno di nota per quell'efficacia creativa che lo portò sia a creare quadretti di genere nelle osservazioni dei villaggi olandesi sulle rive dell'Hudson, che a soffocare un grido d'orrore che anticipa Poe.

Il criterio di scelta degli autori da inserire in *Americana* segue due strade, come afferma lo stesso Vittorini: la prima che conduce alla selezione di racconti o brani di facile comprensione per il lettore sprovvisto e la seconda che è influenzata da una generale reticenza nel pubblicare estratti di romanzi. Tale reticenza verrà anche confermata da Cecchi nella sua introduzione comprovando la tendenza a preferire novelle e romanzi brevi.

Scorrendo le pagine dell'antologia è possibile notare poi che non compaiono né poeti né autori teatrali, eccezion fatta solo per O'Neill e Wilder. In un articolo sul «Tempo» lo stesso autore darà ragione di questa esclusione, sostenendo che in generale il teatro americano non è portatore di grandi innovazioni in ambito culturale, al contrario di quanto succede per la narrativa. Al di là dei criteri sopraindicati, eclatante risulta l'esclusione di due colossi della letteratura americana come T.S. Eliot e Ezra Pound.

Sempre grazie alla testimonianza delle lettere scritte da Vittorini si può risalire alla lunga riflessione che precede la scelta degli scrittori da inserire, come quella riguardante Dos Passos: «Dos Passos in principio l'avevo escluso. Ma ora che ho messo London e Dreiser debbo mettere anche lui»,⁶⁰ scrive a Pavese nel maggio del '41, proseguendo in una missiva di due mesi dopo: «dunque niente Dos Passos, sono lieto di avere una conferma».⁶¹

Le introduzioni alle singole sezioni sono una *summa* delle riflessioni e dei giudizi di Vittorini sul concetto di romanzo che lo pongono in netto contrasto con la nostra tradizione letteraria avvertita ormai come logora. La letteratura americana, invece, gode di quell'«aspra forza dentro; è, spesso, in soppore, una voce nuova»⁶² che possiede ancora tutto il sapore del selvaggio e dell'inesplorato.

Dunque Vittorini ripercorre le tappe della narrativa americana, dalla tradizione con Irving, Poe, Hawthorne, Melville, coloro che «arricchirono la

⁶⁰ R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 189.

⁶¹ *ibidem*.

⁶² E. Vittorini, *Americana*, cit., p. 4.

coscienza umana in intelletto e nel sangue»⁶³ passando a Stein, Anderson, O'Neill che segnano l'epoca del *Rivolgimento delle forme*, fino ai meno conosciuti Saroyan e Caldwell, partecipi della *Nuova leggenda*.

I suoi giudizi sono sostanziati e viziati da un generale rifiuto della tradizione. Questo spiega la ragione di alcune critiche forse troppo riduttive nei confronti di Henry James, la cui profonda riflessione sulla società del suo tempo non bastò, secondo Vittorini, a farne un grande scrittore rinnovatore: «aveva tutte le possibilità, *nell'intelletto*; ma era un piccolo uomo, moralmente: un prodotto sociale».⁶⁴ Sul giudizio di James pesa poi l'ombra del realismo, fortemente osteggiato da Vittorini e che condanna l'americano ad una incapacità di giungere ad una «scoperta superiore di verità» giacché i suoi romanzi sono *storia* e dunque *realtà minore*.⁶⁵

Per *Americana* la scelta degli autori viene calibrata soprattutto in base alla relazione intercorrente tra questi e il panorama verista, preferendo dunque coloro che riuscirono ad affrancarsi da esso; Vittorini sposa il medesimo rifiuto di Pavese nei confronti della letteratura della borghesia che contamina la verità con i pregiudizi sociali e l'aderenza alle *cose*.

L'antologia si apre con la sezione *Le origini* in cui compare lo scritto di Washington Irving *La valle del sonno*, pubblicato nel 1820. Anticipatore di Poe, l'autore si pone come una sorta di ponte tra una letteratura europea cui guardare e un nuovo panorama culturale, quello americano, tutto da sfruttare. Vittorini giudica la sua scrittura come un *grido d'orrore* che rimane strozzato in gola e che se solo si fosse espresso avrebbe riportato Irving indietro fino alla letteratura gotica cui tanto si era ispirato.

L'introduzione ai *Classici* apre uno squarcio sul processo di assimilazione culturale europea messo in campo in America, definito come «puro appetito di appropriazione».⁶⁶ L'assenza dalle pagine di *Americana* di autori come Longfellow, Whittier, Bryant, Lowell si spiega proprio alla luce di questa generalizzata mancanza di originalità che segna le loro opere o, usando le parole

⁶³ *ivi*, p. 40.

⁶⁴ *ivi*, p. 344.

⁶⁵ Per approfondimenti si rimanda a H. James, *L'arte del romanzo*, Milano, Bompiani, 1959, p.5.

⁶⁶ E. Vittorini, *Americana*, cit., p. 41.

di Vittorini, di queste «volgarizzazioni della poesia europea, anzi del linguaggio poetico europeo»,⁶⁷ che portarono a ridurre a mediocrit  la poesia tradizionale.

Nell'introduzione dei *Classici*, Vittorini d  spazio anche a due autori, Ralph W. Emerson e Henry Thoreau che non compaiono nella raccolta dei testi ma cui riconosce il merito di aver portato la coscienza umana a scoprirsi un po' di pi  di quanto non avesse fatto con Goethe, nell'ambito della vita morale, della fede o della personalit , o con Carlyle nella storia. Il loro contributo, tuttavia, si limita unicamente ad un ampliamento della coscienza intellettuale, non «nel sangue» dunque, che «arricchirono di astratti furori».⁶⁸

Il passo in avanti fu compiuto da Poe, Hawthorne e Melville, coloro i quali accrebbero quell'acquisita consapevolezza intellettuale anche con una partecipazione carnale, viva. Tuttavia su di loro grava ancora un corredo di condizionamenti, pregiudizi e inibizioni, retaggi di una cultura puritana che non permettono all'uomo infine di liberarsi ma solo di resistere passivamente in una condizione di solitudine individuale. Nonostante ci , questi scrittori accettano il male e la sofferenza e ne attingono a piene mani nelle loro opere, raccontando di un mondo violento, di un'umanit  condannata e afflitta da mali che si tingono di ignoto, ma che altro non sono che la rappresentazione favolistica di terrori reali.

Edgar Allan Poe compare in *Americana* con *Berenice* (1835) e *L'ultima avventura di Gordon Pym* (1838), opere nelle quali il gusto per l'angoscioso e la perversione sono protagonisti. Il racconto *Berenice* rappresenta tutta l'ossessione allucinata che colora gli scritti di Poe. Una storia, quella raccontata, di una psicosi che diventa follia e sconfinata nel macabro. Come ricorda Vittorini citando D. H. Lawrence, quello che mette in scena Poe   puro *vampirismo*, bisogno di sconfiggere la morte e, in qualche modo, anche la vita, succhiandone l'essenza in un banchetto degli orrori. I testi di Poe sono cos  «l'inno di ci , consumazione vampirica».⁶⁹

L'ultima avventura di Gordon Pym fu scritto a cavallo tra il 1837 e il 1838 ed   il primo tentativo di Poe di misurarsi con un romanzo e non solo con i racconti. In una struttura narrativa che gioca sull'alternanza tra narratore e

⁶⁷ *ibidem*.

⁶⁸ *ivi*, p. 42.

⁶⁹ *ivi*, p. 44.

narrante, si confondono i limiti tra realtà e finzione accrescendo il pathos della narrazione. L'inquietudine che percorre tutta la storia raggiunge il suo culmine alla fine, con una conclusione che sembra un enigmatico epigramma che lascia in sospeso il lettore e non rivela l'esito del racconto. Poe si affranca dunque dal romanticismo di Hoffmann, Hauff e Fouqué raccontando la perversità dell'uomo nuovo in un mondo nuovo che per sopravvivere può solo *succhiare la vita*.

Un senso di colpa atavico, il sentimento di responsabilità dei peccati dell'uomo è il tratto caratterizzante delle opere di Hawthorne, secondo autore della sezione dei *Classici*. Con i suoi scritti, (qui i racconti *Wakefield* e *Il velo nero del pastore*), Hawthorne racconta la lotta al puritanesimo e mostra le strade della purezza, così simili a quelle della corruzione, perché «chi non è mai parso corrotto non è mai stato puro».⁷⁰

A concludere la saga dei cosiddetti *padri del sangue* troviamo Hermann Melville con *Billy Budd* (scritto tra il 1889 e il 1891). Non rimane più nulla di quella speranza di salvezza paventata dai primi due: la corruzione rimarrà sempre nell'uomo. Lo scetticismo nei confronti del raggiungimento di purezza non lo dissuade tuttavia dal credere nella lotta e la purezza si dissolve nell'immensità delle immagini di autodistruzione. La «purezza è ferocia», dunque, e la speranza svanisce nella serena rassegnazione di Billy Budd di fronte ad un'ingiusta condanna a morte.

Nell'introduzione alla sezione *La nascita della leggenda*, Vittorini dà spazio a due personaggi che non compaiono nella selezione dei testi: Walt Whitman e Abramo Lincoln. L'analisi è particolarmente focalizzata su Whitman; Vittorini infatti riconosce che questi, pur non aggiungendo o arricchendo in alcun modo il percorso di Poe, Hawthorne e Melville, si pone su questa stessa traiettoria allargando i confini delle loro conquiste. Ma all'ordine dei primi preferisce il caos, la forza disordinata che è alla base della vita di ognuno. Whitman quindi si allontana dal mondo raccontato da Poe e Hawthorne; se quelli ritraevano una società stretta nelle maglie dell'ingiustizia sociale e dei limiti del puritanesimo, Whitman riconosce il caos e con esso identifica l'universo: «l'uomo doveva

⁷⁰ *ivi*, p. 45.

raggiungere il proprio adempimento nel pieno del caos, ed essere caos».⁷¹

Dopo il breve accenno ad Abramo Lincoln, alla sua lotta per liberare l'America dalla schiavitù per portarla verso una nuova unità e un nuovo vigore sociale, Vittorini passa ad analizzare Mark Twain, di cui pubblica *Il famoso ranocchio salterino della contea di Calaveras* (1867) e *L'uomo che corrompe Hadleyburg* (1899). Se il primo racconto mette in scena personaggi popolari, assunti quali prototipi di “eroi” caratteristici del West, ingenui e sprovveduti, del tutto privi di sofisticazione, ma dotati di una genuinità dei sentimenti e che sarebbero divenuti tipici della narrativa twainiana posteriore, con *L'uomo che corrompe Hadleyburg* l'autore chiude la parabola della propria opera letteraria e del pensiero che l'aveva informata registrando la fragilità e l'inadeguatezza delle risorse individuali di fronte alle forze incontrollabili di un cosmo deterministicamente concepito. Con le sue opere maggiori, *Huckleberry Finn* e *Tom Sawyer*, Twain aveva raccontato quella lotta per la purezza che, se con gli autori precedenti si tingeva di sangue, ora diventava «insofferenza delle attitudini ipocrite, incredulità verso le prese di posizioni moralistiche»,⁷² dove i toni allora oscuri si alleggeriscono ora con la positività e la vitalità dei personaggi raccontati. Con Whitman, Lincoln e Mark Twain si inaugura la leggenda americana del «figlio dell'Ovest, simbolo di uomo nuovo».⁷³

La leggenda sta nascendo.

La *Letteratura della borghesia* è una corrente letteraria che si sviluppa negli anni '60-'70 dell'Ottocento e che rimane in sordina rispetto alle inclinazioni culturali analizzate finora. Nata come eco delle manifestazioni letterarie europee dei Goncourt, Flaubert o Turgeniev, la *Letteratura della borghesia* ha in William Dean Howells e Henry James i suoi esponenti principali. Questi aprirono le porte dei “salotti buoni” della società americana, raccontandone costumi e canoni morali, pudori e ostentata e spesso vacua moralità.

Il verismo, che occupa la V sezione dell'antologia, è presentato come il sottoprodotto della *Leggenda*, una derivazione diretta della “canzone di gesta” rappresentata da Mark Twain. Com'è proprio dei prodotti sofisticati e

⁷¹ *ivi*, p. 243.

⁷² *ivi*, p. 244.

⁷³ *ivi*, p. 245.

rimaneggiati, la leggenda nelle opere di questi autori di seconda generazione si fa romanzesco artificioso che mal riesce ad adempiere al proprio compito storico. I primi esponenti di questo filone letterario sono anonimi, quasi a voler riacquistare quel mistero da cantastorie del passato. Sul finire però del secolo la “canzone di gesta” subisce un mutamento: si oppone a quel pittoresco di scarso valore culturale che l'ha preceduta e si spoglia di tutti «gli orpelli, cercando di metter fuori quanto aveva di amaro dentro».⁷⁴

Iniziano così a comparire le opere di Frank Norris che si dichiarò “partigiano di Zola” e a cui va il merito di aver diffuso in America il naturalismo francese, e di Stephen Crane che guarda, da una parte, al naturalismo tedesco e, dall'altra, a Bret Harte, e che fu anticipatore dei romanzi di guerra scritti in Europa dopo il 1918.

Al contrario dei primi due, O. Henry non trae dall'Europa la sua ispirazione pur mantenendo per certi aspetti un tono verista ben più rigoroso di Crane e Norris. Jack London arricchisce il verismo con toni di brutalità e conflitto con la natura, cosa che lo lega più a Melville che agli altri autori di questo gruppo.

Il nuovo secolo si apre con quello che Vittorini chiama *Il rivolgimento delle forme*, ossia un cambiamento poetico che va a sostituirsi al verismo di fine secolo ormai fermo ad «un punto morto»,⁷⁵ privato della sua forza propulsiva. La nuova spinta viene da autori che inizialmente avevano fatto parte delle fila del verismo, ma che ora si fanno portavoce di nuovi messaggi, come ad esempio William James e Henry Adams.

Nell'introduzione alla sezione in esame, Vittorini dà spazio anche all'analisi di Ezra Pound, assenza eccellente nella scelta dei brani dell'antologia. Nel suo scritto, Vittorini riconosce a Pound il merito di aver evitato il decadentismo accademico tornato in poesia pur conservandone alcuni aspetti. Questo probabilmente il motivo per il quale egli può apparire come un «mostruoso rimasticatore di ogni ordine stilistico esistito».⁷⁶ Tuttavia a Pound va il merito di aver inserito nella poesia quel contrappunto verbale, quella capacità di spaziare su temi e modi che tanto ispirò Gertrude Stein e Eliot. Gertrude Stein compare nella

⁷⁴ *ivi*, p. 415.

⁷⁵ *ivi*, p. 494.

⁷⁶ *ivi*, p. 497.

sezione con il romanzo breve *Storie di Melanctha*, estratto dell'opera *Three Life* del 1908. Al centro delle narrazioni della Stein ci sono storie di emarginati, racconti dove convergono tutto il dolore e la malinconia dell'esistenza e che Vittorini avvicina più che ad un ambito letterario, alla musica e alla danza dei neri americani, vere e libere espressioni del dolore di un popolo.

Nell'analisi degli autori del *Rivolgimento delle forme*, Vittorini esprime il suo dissenso nei confronti del verismo, movimento da cui lui stesso si era voluto allontanare definitivamente e che, ribadisce in questa sezione, impediva, «se non si fosse provveduto a svalutarla, l'ulteriore sviluppo delle arti».⁷⁷ Cita O'Neill, unico esponente del teatro citato in *Americana* che, mantenendo un linguaggio verista per i suoi personaggi, si fa interprete delle inquietudini della società e della cultura americana. Nelle sue opere (qui citata *In rotta per Cardiff*, 1916), O'Neill mette in scena individui dominati dalla paura, condannati alla sconfitta di fronte a forze sovrastanti.

Prima di dar spazio ai grandi scrittori della letteratura americana degli anni '20, Vittorini apre uno spiraglio su una serie di scrittori che raggruppa sotto l'etichetta *Eccentrici*. Inizialmente inserito nella rosa degli autori selezionati per *Americana* e poi, anche su suggerimento di Pavese, escluso, John Dos Passos viene stigmatizzato con l'etichetta di «brillante giornalista»,⁷⁸ pur ammettendo di riconoscerlo come «falso e arido»⁷⁹ e liquidato in poche righe. Seguono in questa veloce carrellata altri autori come Evelyn Scott, della quale si sottolineano i modi impressionistici dei suoi scritti resi con uno stile freddo e tagliente, «sempre amaro d'istinto»,⁸⁰ e Kay Boyle. F. Scott Fitzgerald viene citato quasi distrattamente da Vittorini e il suo commento si limita al riferimento al suo realismo psicologico nobilitato da una buona capacità espositiva; come spesso accade leggendo le introduzioni di *Americana*, Vittorini non fa segreto delle sue passioni o antipatie per gli scrittori presi in esame e laddove si presenti un autore non troppo amato, come proprio Fitzgerald, non si dilunga in dissertazioni approfondite.

⁷⁷ *ivi*, p. 498.

⁷⁸ *ivi*, p. 665.

⁷⁹ *ibidem*.

⁸⁰ *ibidem*.

La sezione *Storia contemporanea* presenta quelli che, a tutt'oggi, sono da considerarsi i nomi noti della letteratura americana, tutti operanti negli anni '20 e '30 del Novecento: Faulkner, Hemingway, Steinbeck e Thomas Wolfe, considerato l'ispiratore della *beat generation*. Uno degli scrittori più controversi dell'antologia è sicuramente Faulkner. Vittorini aveva già scritto di lui nel 1937 sulle pagine di «Letteratura», sul suo mondo fatto di ossessioni che sono anche all'origine della creazione dei suoi personaggi, di quella capacità di affabulazione dello scrittore che sembra sempre sul punto di rivelare una verità che rimane tuttavia inesorabilmente taciuta: «resta una voce di bambino che grida nella notte».⁸¹ Questa sensazione di incompiutezza è avvertita da Vittorini come costante, quando elementi o gesti nei romanzi dell'americano perdono gradualmente di potenza, si annullano entro «una giustificazione naturalista che ne attenua l'effeatezza».⁸² È dunque nella mancanza di ferocia che Vittorini riconosce l'errore nella scrittura di Faulkner, così come probabilmente Faulkner stigmatizza come errore nell'uomo quella debolezza, quel «difetto della ferocia»⁸³ che travolge pietà e bontà.

Hemingway invece è «feroce perfettamente».⁸⁴ Pur cadendo, a volte, come Faulkner, in certi inciampi naturalisti, la sua prosa rimane costantemente eccellente. I suoi scritti non hanno la pretesa di spiegare o mostrare realtà occulte, è la vita che arde, intrepida, quella che racconta. Thomas Wolfe, così come Hemingway e Faulkner, indagò la letteratura alla ricerca di un nuovo linguaggio ma la sua ricerca fu stroncata da una morte prematura. La sua scrittura, ricca di elementi impressionistici di notevole potenza espressiva, si presenta come un viaggio alla spietata ricerca di se stessi.

Raccogliendo le note introduttive di *Americana* nel suo *Diario in pubblico*, Vittorini, nella sezione *Nuova leggenda*, si trova obbligato a commentare quelli che furono i suoi giudizi iniziali. La postilla ha il tono del rammarico per alcune scelte rivelatesi, con gli anni, sbagliate, per alcune scommesse perse inesorabilmente. Quando Vittorini scrive *La nuova leggenda* decise di inserirvi

⁸¹ E. Vittorini, *Faulkner tra l'oscurità e la coscienza*, in «Letteratura», giugno 1937, poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, p. 89.

⁸² E. Vittorini, *Americana*, cit., p. 745.

⁸³ *ibidem*.

⁸⁴ *ivi*, p. 744.

quegli autori che, nelle sue proiezioni, avrebbero dato nuovo vigore alla letteratura americana: Saroyan, Caldwell, Fante. A più di vent'anni di distanza, Vittorini si ritroverà ad ammettere che sbagliava. William Saroyan, pubblicato in *Americana* con *La casa delle formiche* e *La belva bianca* (scritti sul finire degli anni '30), non porterà a compimento quel processo di rinnovamento sperato, ma si troverà a ripetere meccanicamente copioni passati privandoli totalmente di senso. Lo stesso disincanto anche per Caldwell, che ha disilluso le attese cresciute in seguito alla pubblicazione di *God's little acre*, o per John Fante incapace di trasportare «il “grido” di presenza razziale»⁸⁵ dalla semplice autobiografia alla letteratura.

Negli anni che vanno dal '45 al '50, finita la guerra, il mito dell'America comincia lentamente ad esaurirsi. L'esperienza Resistenziale infligge un duro colpo al mito americano, soprattutto nel suo apparato storico-politico. Vittorini, impegnato come redattore del «Politecnico», diventa parte in causa di numerose polemiche che si accendono sulla legittimità o meno di difendere la leggenda americana e le sue proposte culturali. Proprio sulle pagine di «Politecnico», infatti, si inizia a parlare del «pericolo fascista in America».⁸⁶ Ulteriori contraccolpi si avvertono anche nella considerazione che lo stesso Vittorini ha della letteratura americana. Come si è già rilevato, nella postilla alla I edizione di *Diario in pubblico* del 1957, Vittorini riconosce come *esaurita* la tendenza *innovativa* degli scrittori della *nuova leggenda*, leggenda che «è morta bambina».⁸⁷

In *Diario in pubblico* Vittorini mostra numerosi ripensamenti sul lavoro svolto per l'antologia, arrivando ad ammettere: «Non ritradurrei certamente Caldwell e forse nemmeno Saroyan. Ma se la congiuntura storica fosse *per l'Italia e la sua letteratura* ancora quella di venticinque anni fa credo che ritradurrei tutti quanti».⁸⁸

Il declino del mito americano è imprescindibile dalla crisi interiore che Vittorini si trova ad affrontare negli anni '50 e che è alla base del silenzio di

⁸⁵ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 167.

⁸⁶ Si rimanda all'articolo di W. Forster, *Il pericolo fascista in America*, in «Il Politecnico», n.1, 29 settembre 1945.

⁸⁷ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 167.

⁸⁸ *ivi*, p. 517.

questo periodo.

Nella crisi personale dello scrittore pesa sicuramente il tramonto delle illusioni politiche e ideologiche che avevano alimentato, nel decennio precedente, il suo spirito e quello dei giovani intellettuali che credevano in una cultura rinnovata operante nell'edificazione di una nuova società. Sono quegli ideali a condurre Vittorini alla scrittura di un capolavoro dell'impegno politico-letterario come *Uomini e no* ed è invece l'insoddisfazione a determinare l'incompiutezza di *Le città del mondo* (cui vi lavorò dal '52 al '55 e fu pubblicato postumo nel 1969), specchio della delusione successiva alla stagione degli «astratti furori».

3. LA SCRITTURA E LA STORIA: I ROMANZI

3.1 VITTORINI E IL RAPPORTO CON LA STORIA

L'esperienza maturata attraverso lo studio della letteratura americana e la dolorosa e amara conoscenza della guerra sono elementi determinanti nella definizione dei cambiamenti strutturali e stilistici della scrittura vittoriniana.

La comprensione e lo studio del processo letterario di Vittorini non possono prescindere dall'analisi del percorso intellettuale e politico intrapreso dallo scrittore dagli anni '30 in poi, sviluppatosi in seno all'attività editoriale («Il Bargello» e «Solaria» principalmente) e che ebbe inevitabili ripercussioni sui suoi romanzi. L'insistenza su tematiche quali l'offesa della storia sugli uomini, la violenza della realtà, l'aporeticità del presente, la consapevolezza del personaggio di non conoscersi e riconoscersi è cifra dell'intricato percorso personale dell'autore, delle riflessioni e dei ripensamenti che spesso hanno portato la critica a parlare di una certa contraddittorietà della scrittura vittoriniana.

Indispensabile per comprendere a pieno il difficile svilupparsi di una complessa coscienza politica e letteraria è la disamina delle vicende storiche italiane che si presentano come necessaria quinta scenica della crescita di Vittorini.

Il periodo storico che va dagli anni '30 fino alla fine del secondo conflitto mondiale, con particolare attenzione alla guerra d'Etiopia nel '35 e ancor più a quella di Spagna nel '36, è segnato da un importante riassetto degli equilibri sociali e culturali italiani e non solo. Il risvolto teorico-culturale di queste fasi storiche pesa sulla rivalutazione del ruolo dell'intellettuale e sul rapporto avanguardia-società, a tal punto da segnare definitivamente le interconnessioni tra le sfere, di solito considerate relativamente autonome, della politica e della cultura. Il portato storico e sociale degli eventi politici europei era tale che nessun intellettuale poteva estraniarsi o rimanere ai margini di un rovesciamento sistematico che interessava tutti i livelli della collettività.

Lo stesso Vittorini non è esente dal partecipare attivamente a questi

cambiamenti politico-culturali.

La sua iniziazione alla politica è abbastanza precoce e si fa strada attraverso le pagine dei giornali sui quali scrive. Già nel 1929 ottiene un impiego redazionale a «Solaria», rivista fondata da Alberto Carocci e spesso ostacolata dai vincoli della censura e presso la quale pubblicherà il suo primo romanzo, *Piccola borghesia*, nonché il primo numero del *Garofano rosso* (febbraio-marzo del 1933). Nel 1931 inizia la collaborazione al «Bargello»,⁸⁹ il settimanale della federazione fascista fiorentina, principale sostenitore, assieme all'altra rivista del PNF, «L'universale», dell'intervento della cultura e della sua influenza nelle dinamiche della politica. Distanti dalle posizioni gentiliane, le due riviste sono vicine a una concezione anticapitalista che si richiama alle origini socialiste del fascismo.

Vittorini negli anni '30 è dunque vicino al fascismo “di sinistra”, frangia critica del movimento ufficiale, cui si rimproverava l'abbandono delle sue radici antiborghesi, popolari e rivoluzionarie; l'elemento politico avrà un forte peso nelle prime opere dell'autore, le quali risentono del riflesso di quest'anima anachico-rivoluzionaria e antiborghese. Nelle *Cronache al borghesismo* pubblicate sul «Bargello»,⁹⁰ Vittorini analizza e critica quegli aspetti borghesi che ancora sopravvivono nel fascismo, mostrando così, nei suoi interventi, un progressivo affrancamento dalle posizioni del PNF. Dopo la pubblicazione di articoli sempre più polemici e apertamente in rottura con il partito fascista, la spaccatura con la rivista si rivela insanabile; il definitivo congedo dalla redazione del «Bargello» (nonché l'espulsione dal Partito Nazionale Fascista) si avrà nel 1936 quando Vittorini fa pressioni per dare alla stampa un articolo nel quale invitava i fascisti italiani, in quanto veri rivoluzionari, ad appoggiare i repubblicani antifranchisti.

Lo scoppio della guerra in Spagna è uno dei principali motori dell'avvicinamento di Vittorini a posizioni sempre più antifasciste. In quell'anno

⁸⁹ Per approfondimenti si consiglia: A. Panicali, *Sulla collaborazione al «Bargello»*, in «Il Ponte», n. 7-8, luglio-agosto 1978.

⁹⁰ Esemplari in questo senso gli articoli firmati da Vittorini come: *Borghesismo antidemografico*, in «Il Bargello», a. VII, n. 7, 17 febbraio 1935; *La poltrona barriera borghese*, in «Il Bargello», a. VII, n. 14, 7 aprile 1935; *Dell'andare verso il popolo*, in «Il Bargello», a. VII, n. 25, 23 giugno 1935.

l'autore interrompe la stesura di *Erica e i suoi fratelli* e progetta con Vasco Pratolini e Romano Bilenci un espatrio clandestino per prendere parte alla guerra civile a fianco dei repubblicani spagnoli.

Il seguito teorico-culturale di queste fasi storiche è l'apertura di un dibattito sui rapporti intercorrenti tra avanguardia e rivoluzione nell'ottica di un legame attivo e bilaterale tra politica e cultura, ora lette come termini di un medesimo processo di evoluzione socio-politica. In questo senso la guerra in Spagna segna la definitiva presa di coscienza della necessità di una nuova elaborazione teorico-politica nel rapporto tra intellettuali e classe operaia, dove i primi iniziano a riconoscere l'emergente peso del proletariato nel processo di democratizzazione degli equilibri politici e sociali del paese.

Vittorini partecipa attivamente allo scardinamento degli assetti passati iniziando a fare delle riflessioni socio-politiche il sostrato essenziale alla base del suo processo creativo.

Fin dai primi anni '30, infatti, l'autore intraprende un percorso di ricerca nel quale l'indagine intellettuale s'intreccia con quella del narratore, del saggista e dell'animatore culturale e nel quale già è possibile intravedere il procedere parallelo della riflessione critica e dell'elaborazione narrativa. Quelli che vanno dal 1929 al 1932 sono dunque anni di evoluzione nei quali Vittorini inizia a ragionare sulle correlazioni tra realtà e invenzione, su come sia possibile creare un linguaggio letterario nel quale far convergere, organicamente, le opposte influenze rondesche e solariane. Accoglie il proposito di costruzione di un progetto letterario che si apra a influenze europee ma che sappia cogliere nella tradizione romantica italiana suggestioni e atmosfere; alla necessità rondesca di restituire valore alla forma e allo stile, sprovvincializzando la nostra cultura, aggiunge quell'urgenza, presentata dai solariani, di un maggior impegno morale e sociale.

In un articolo del 1929, *Scarico di coscienza*,⁹¹ Vittorini fa un bilancio della letteratura italiana ed europea degli ultimi anni. Riconosce il legame strettissimo tra «Ronda» e «Solaria», fra tradizione culturale nostrana e apertura europea, rifacendosi a Leopardi e Stendhal come referenti dell'incontro-scontro tra le due culture e non risparmia giudizi categorici su alcuni italiani: «Prezzolini, la Voce,

⁹¹ E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia Letteraria», 13 ottobre 1929, poi pubblicato con il titolo di *Maestri cercando* in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999.

non insegnavano nulla. Nulla Papini. Nulla Soffici [...]. D'Annunzio non possiamo non sentirci migliori [...]. Nemmeno da Verga, dunque, un insegnamento, un indirizzo»;⁹² un doveroso tributo è però da farsi ad autori quali Proust, «il nostro maestro più genuino», o Svevo che «ci ha giovato meglio che venti anni di pessima letteratura». La sua attenzione è indirizzata verso il riconoscimento e lo studio di maestri i cui testi abbiano qualcosa di *vivo* e di *utile* per il lettore e per lo scrittore di oggi. Fin dagli esordi dunque Vittorini impronta la sua ricerca letteraria perseguendo il criterio di corrispondenza con l'*oggi*; il suo interesse guarda a quei testi capaci ancora di parlare al lettore “di oggi” e tutta la sua attività personale sarà strutturata sulla base di questa necessità. Come afferma Raffaella Rodondi, Vittorini «continua a rimodellare i propri testi (e la propria stessa vicenda) in funzione dell'oggi, tensione che va di pari passo con la mai elusa assunzione di responsabilità circa la pertinenza storica del proprio lavoro».⁹³

Queste diverse influenze vengono raccordate sotto l'egida di una concezione lirica della scrittura che Vittorini tratterrà per tutto il suo percorso letterario e che contrapporrà al netto rifiuto del naturalismo. L'attività giornalistica svolta negli anni '30 è dunque un chiaro esempio di quell'esigenza, assai avvertita dallo scrittore, di intervenire sulla realtà e che avrà, come esito, l'azione politica da una parte e, dall'altra, l'elaborazione dei suoi romanzi più rilevanti.

Sarà poi la partecipazione all'esperienza resistenziale a determinare un netto cambiamento in Vittorini, tutto votato, ora, alla denuncia del *male* e al riscatto dell'umanità *offesa*. La traumatica conoscenza della guerra conduce Vittorini all'exasperazione di questi motivi che diventano il sostrato su cui basare la propria ispirazione artistica. Le tematiche del *male* e dell'*offesa*, così sostanziali nella sua scrittura, indirizzano l'autore verso una graduale apertura al realismo, arricchito, tuttavia, da un certo sperimentalismo linguistico e strutturale (pensiamo da un lato a *Conversazione in Sicilia* e dall'altro a *Le donne di Messina*); allo stesso modo l'uso di un linguaggio allusivo e simbolico viene adottato come strumento di sublimazione della durezza del soggetto. Questi aspetti acquisteranno poi una maggiore concretezza grazie all'avventura intrapresa con il «Politecnico».

⁹² *ibidem*.

⁹³ R. Rodondi, *Introduzione* a E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926 – 1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, p. XX.

I romanzi composti a partire dal 1933 (data di uscita della prima puntata de *Il garofano rosso* su Solaria) si presentano come tappe di un percorso che non è solo letterario ma che attraversa la storia italiana e che dalla cronaca desume il suo nesso essenziale.

L'avvento al potere del fascismo ne *Il garofano rosso*; la crisi economica del '29 in *Erica e i suoi fratelli*; la Resistenza in *Uomini e no*; il dopoguerra ne *Il Sempione strizza l'occhio a Fréjus* e ne *Le donne di Messina*: scritte in anni diversi, tutte queste opere dimostrano la necessità avvertita da Vittorini di permeare la realtà, di indagare con i suoi scritti le maglie della Storia. Vittorini testimonia ciò in una lettera che introduce *Erica e i suoi fratelli*:

Io invidio gli scrittori che hanno la capacità di restare interessati al proprio lavoro pure mentre infuriano pestilenze e guerre: Joyce, per esempio, che continuò a scrivere *Ulisses* durante la guerra del 14-18; Proust che continuò a scrivere la *Recherche* durante la stessa guerra [...] Noi ora abbiamo Ulisses e abbiamo la Recherche, abbiamo un mucchio di altre opere (antiche e moderne) proprio grazie a una capacità simile; e io la invidio molto in chi la possiede, la considero una qualità che può rendere grande uno scrittore, e la raccomando ai giovani, ma io non la posseggo.⁹⁴

L'incapacità di rimanere indifferente di fronte alle contingenze storiche e politiche si tramuta in Vittorini in un'urgenza espressiva che gli rende impossibile tacere quei furori che lo agitano: «Credere il genere umano perduto e non avere la febbre di far qualcosa in contrario».⁹⁵ Vittorini diventa testimone della storia, portavoce dei tormenti politici e sociali italiani; come Guarnieri afferma in un articolo pubblicato sul numero speciale de «Il Ponte» dedicato allo scrittore siciliano, «Vittorini era potuto apparire [...] colui che coglieva l'appassionato travaglio del suo tempo, se ne investiva, se ne faceva portatore esprimendolo con il tono più alto, con il forte accento che gli conveniva».⁹⁶

Il *fil rouge* che lega la produzione vittoriniana dal *Garofano rosso* a *Erica e*

⁹⁴ E. Vittorini, *Nota a Erica e i suoi fratelli*, in *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1998, p. 566.

⁹⁵ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 131.

⁹⁶ S. Guarnieri, *Per Elio Vittorini*, in «Il Ponte», a. XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1973, p. 882.

i suoi fratelli, passando per l'incompiuto *Giocchi di ragazzi*, è costituito dal tentativo di confrontarsi con il concetto di borghesia e sul compito storico che la classe borghese è tenuta ad assumersi, soprattutto alla luce dei cambiamenti che scuotono l'Italia. Così Vittorini oltrepassa l'ormai superata contrapposizione tra borghesia e proletariato, visione ancora legata a un concetto marxista che scorge, tra le due classi, uno scarto soprattutto morale, per giungere all'idea che esse sono una classe sola, approdando così all'affermazione che il fascismo «sarà il vero socialismo in quanto superatore dell'inferiorità marxista».⁹⁷ Questa fase del pensiero vittoriniano è ben individuabile nel *Garofano rosso* e nel confronto tra il protagonista, Alessio, e suo padre. Nell'ansia dunque di ritrovare un nuovo equilibrio dell'assetto sociale, nel quale fosse riconosciuto alle masse il loro nuovo ruolo di soggetti della storia, nascono le opere di Vittorini degli anni '30.

Riflettendo su questa esigenza di realtà, spesso, per descrivere lo stile di Vittorini, si è fatto ricorso all'etichetta del Neorealismo, fermo restando l'impossibilità di ascriverlo pienamente a questa corrente. Se, come scrive il critico Cesare de Michelis, il Neorealismo ha alla sua base «il fondamentale e quasi spasmodico bisogno di portare l'arte a contatto con la vita, di interpretare il proprio tempo, di servire da insegnamento e da guida per gli uomini»,⁹⁸ è pur vero che l'opera vittoriniana cela una struttura metafisica che trascende la cronaca e la storia stessa. Del resto Vittorini ha più volte affermato, anche in polemica aperta con il Neorealismo, la necessità di una mediazione formale per far agire la realtà su un testo narrativo. Come osserva Sergio Pautasso, gli eventi storici narrati sono «l'impalcatura, gli "elementi di ricordo" di una poetica che, a partire da essi, e maturando in essi, sconfinava in altro».⁹⁹ Vittorini non ha dunque la cronaca come fine ultimo della sua opera, ma trae dalla storia lo spunto per costruire una realtà sociale da reinventare poeticamente. Usando le parole di Ettore Catalano, in Vittorini assistiamo a una sorta di «processo di interiorizzazione»¹⁰⁰ avviato già

⁹⁷ La frase è tratta da alcuni appunti di Vittorini consegnati dall'autore a Romano Bilenci nel 1937. Rimasti a lungo inediti sono stati consegnati da Bilenci alla rivista «Il Ponte» e qui pubblicati: cfr. «Il Ponte» 31 luglio-31 agosto 1973, p. 1137.

⁹⁸ C. de Michelis, *Alle origini del Neorealismo, aspetti del romanzo italiano degli anni '30*, Padova, Lerici, 1980, p. 40.

⁹⁹ S. Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 102.

¹⁰⁰ E. Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo libri, 1977, p. 24.

con il racconto *La mia guerra*, pubblicato nel 1931 in *Piccola Borghesia*, nel quale l'evento storico, pur rimanendo elemento appartenente alla collettività, diventa partecipe, se non causa, di un cambiamento emotivo e intimo del personaggio. Nelle pagine dei romanzi come *Uomini e no* o *Il Garofano rosso*, l'analisi della realtà socio-politica si coniuga all'invenzione stilistica in una continua ricerca atta a indagare le possibilità del linguaggio di «portare altre cose ad essere poesia».¹⁰¹ Così, citando Asor Rosa, la scrittura di Vittorini si contrassegna come *letteratura come vita e letteratura come assoluto*: «è tipico di Vittorini pensare la letteratura come un fattore di modificazione della realtà morale e persino sociale, senza rinunciare a pensare che essa sia al tempo stesso un valore autonomo e supremo».¹⁰² Il legame dunque tra invenzione e consapevolezza della realtà rimane un punto fermo della letteratura vittoriniana, sempre tesa al recupero d'istanze storico-sociali ma ferma a ribadire l'autonomia culturale dello scrittore dalle ingerenze della politica. Tuttavia, la necessità di elevare il nucleo storico della narrazione a un livello simbolico, senza mai perdere il contatto con la realtà, si tramuta in una complessità espressiva che sarà alla base delle difficoltà riscontrate da Vittorini nella scrittura, ad esempio, del *Garofano rosso* o nel difficile raccordo tra i due piani narrativi di *Uomini e no*.

Nelle opere come *Il garofano rosso*, *Uomini e no*, *Donne di Messina*, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* sembra tuttavia emergere l'impossibilità di un raccordo organico tra l'urgenza di realtà sentita da Vittorini e la naturale propensione all'astrazione simbolica.

Se nel *Sempione*, ad esempio, vediamo riprese le tendenze allegoriche proprie di *Conversazione in Sicilia*, risolte in un linguaggio teso tra il simbolico e il metafisico, nelle *Donne di Messina* gli accenti cronachistici hanno la meglio sui risvolti allusivi. Punto comune tuttavia è l'attenzione al dato documentario e sociologico che si esplica nella nota finale sul salario degli operai nel primo e nella descrizione della vita comunitaria nel secondo. È poi indubbio che in questi ultimi due romanzi pesi notevolmente l'esperienza del «Politecnico» soprattutto per la maggiore sensibilità nei confronti della ricerca sociologica.

Infatti, la riflessione sulla realtà e sulle capacità dello scrittore di intervenire

¹⁰¹ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1989, p. 199.

¹⁰² A. Asor Rosa, *Novecento primo secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 342.

su di essa attraverso l'invenzione stilistica sarà approfondita ulteriormente nella riflessione su letteratura *engagée* e politica al centro di numerosi articoli pubblicati, anni dopo, sulla rivista «Il Politecnico». L'avventura redazionale prima e l'esperienza con «I gettoni» e «Il Menabò» poi, arricchiranno l'indagine sullo sperimentalismo linguistico e strutturale e sul portato simbolico desumibile dalla realtà avviato negli anni '30.

3.2 IL GAROFANO ROSSO

*«Vita?» dissi io.
«Che significa? La vita è anche nulla.
Ed è anche vita degli altri, dopotutto»*

La stesura del *Garofano rosso* impegna Vittorini a lungo, dal 1933 al 1936, ed è segnata da numerose pause e arresti nella scrittura.

L'opera viene pubblicata, a partire dal 1933, sulla rivista fiorentina «Solaria», per un totale di otto puntate. Tuttavia la consegna dei brani procede lentamente e con continui ritardi. La sesta puntata, apparsa nel '34 all'inizio di agosto, causa il sequestro del numero di «Solaria»: il brano vittoriniano e il racconto di Terracini *Le figlie del generale*, ivi pubblicato, sono giudicati offensivi per il buon costume e per la morale. Il 14 agosto Alberto Carocci, direttore di «Solaria», scrive a Vittorini:

Caro Vittorini, oramai sei ufficialmente riconosciuto per pornografo. L'ultimo numero di Solaria è stato sequestrato in questi giorni con decreto prefettizio, a causa del tuo Garofano Rosso. Purtroppo è stato un buon profeta. Siccome io non voglio sospendere la pubblicazione, ma d'altra parte bisogna far in modo di non incorrere in guai più grossi, mandami prestissimo la prossima puntata. Più espurgata che puoi: devo sottoporla all'esame dell'Ufficio Stampa della Prefettura.¹⁰³

Le continue interruzioni e difficoltà nella stesura e nella pubblicazione generano una graduale disaffezione dell'autore nei confronti del testo, come egli stesso ricorderà anni dopo: «io m'ero accorto di non avere più nel *Garofano rosso* un libro “mio” nell'atto stesso in cui lo ritoccavo per la censura. Lo ritoccavo, lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro».¹⁰⁴

¹⁰³ Lettera di Carocci a Vittorini del 14 agosto 1934 in *Lettere a «Solaria»*, a cura di G. Manacorda e A. Carocci Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 524.

¹⁰⁴ E. Vittorini, *Prefazione*, in *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1989, p. 195.

Quando compare la settima puntata, la censura interviene nuovamente. Il lavoro procede sempre più stancamente e ancora una volta nell'agosto 1935 Carocci si trova costretto a sollecitare Vittorini nella consegna del lavoro. Nel 1936 esce l'ottava e ultima puntata (il numero di «Solaria» è retrodatato a settembre-dicembre 1934).

Nel 1938, Vittorini raggiunge un accordo preliminare con Mondadori per la pubblicazione del *Garofano*, che non ebbe sviluppi immediati, perché il romanzo fu bloccato nuovamente dalla censura (l'accusa principale che si muoveva allo scrittore, la stessa che gli era stata mossa già ai tempi di «Solaria», era quella di pornografia). Il romanzo rimane inedito fino al 1948 quando viene pubblicato presso Mondadori con un'importante prefazione dell'autore, poi rimossa nelle edizioni successive.

Non è chiaro se il testo che leggiamo oggi corrisponda al dattiloscritto pronto per la stampa nel 1938 o se sia il frutto di una revisione successiva. Tuttavia le numerose traversie affrontate nella stesura e nella pubblicazione dell'opera sembrano gravare sull'organicità del testo. Infatti, la struttura composita che Vittorini voleva creare appare squilibrata tra l'intenzione romanzesca e la disposizione lirica del linguaggio. L'autore stesso nella prefazione sembra prendere le distanze da quel "realismo psicologico" impiegato nella costruzione del suo romanzo, così lontano dai moduli lirico-simbolici sposati in seguito in opere come *Conversazione in Sicilia*.

Il romanzo narra l'iniziazione sentimentale e politica di un ragazzo, Alessio, la cui inquietudine adolescenziale troverà distensione nel fascismo prima e tra le braccia di un'affascinante prostituta poi. La crescita personale del giovane matura, infatti, attraverso l'avventura sentimentale e politica, attraverso la sperimentazione di rivolta e violenza, passione e amore.

Proprio il sentimento politico e l'adesione al fascismo sono presentati come efficace soluzione ai tormenti dei giovani: la politica si trova a rispondere all'esigenza di affermare se stessi come uomini, viatico per accedere alla vita da adulti. L'entusiasmo politico, così come il sentimento amoroso, tuttavia, si riveleranno presto al protagonista come mendaci e ingannevoli.

Il percorso di crescita di Alessio è influenzato notevolmente da Tarquinio,

amico e “guida” del giovane, colui il quale, alla fine, mostrerà l'illusione delle giovanili speranze politiche; è lui a farsi portavoce del fascismo e a rivelarsi, attraverso i cambiamenti che il suo personaggio affronterà nel corso della storia, come la proiezione della critica di Vittorini all'imborghesimento del fascismo.

Inizialmente indicato come punto di riferimento e figura da emulare, Tarquinio, in uno degli ultimi confronti con Alessio, rivelerà la faccia reale e disillusa delle loro aspirazioni:

«Ma alla “cava” era un gioco» disse Tarquinio «Non te ne sei reso conto, ancora? Io sì. Capisci, si può avere avuto la “cava” a sedici anni, e nella vita mettersi a fare il ragioniere di banca, se non hai veramente qualcosa dentro che te lo impedisce. E io sono schiavo, schiavo, schiavo di un qualche cosa che mi impedisce... eppure vorrei tanto; essere proprio libero di poter fare anche il ragioniere. [...] Sai, una volta lì, non c'è differenza, non ci sono dei borghesi; si è grandi e basta».¹⁰⁵

Tarquinio finisce per diventare ciò contro cui i giovani combattevano e così, l'esser divenuti adulti, significa relegare le ambizioni rivoluzionarie nei giochi per ragazzi:

«Secondo te, allora» dissi io «le rivoluzioni e le guerre non sarebbero che giochi...»

«Sicuro: per colui che le fa» disse Tarquinio. «E tutti i cosiddetti grandi uomini non sono che ragazzi».¹⁰⁶

L'impegno politico, a poco a poco, viene soppiantato, negli interessi di Alessio, dal sentimento amoroso. L'incontro di Giovanna prima, giovane compagna di scuola, e dell'ammaliante Zobeida poi, saranno le tappe principali dell'ingresso del protagonista nell'età adulta.

La narrazione alterna in maniera disordinata parti narrative, pagine diaristiche, lettere e racconto in prima persona. Alla pluralità di voci si somma, dunque, una pluralità di codici, dove le forme diaristiche ed epistolari si trovano a

¹⁰⁵ *ivi*, p. 111.

¹⁰⁶ *ivi*, p. 112.

separare i vari blocchi narrativi.

La scrittura si muove tra realismo e liricità, alternando presente e passato, linguaggio intimo, tra interiorità e ricordi, e linguaggio giornalistico, crudo e realistico, con una particolare attenzione all'aderenza dello scritto con il parlato giovanile. Infatti, il *Garofano rosso* si presenta, prendendo in prestito un'espressione dello stesso Vittorini, come un romanzo "giovanile", per la sua attenzione nei confronti degli adolescenti, qui trattati come categoria sociale in aperto conflitto con il mondo adulto; l'autore rappresenta lo stile di vita e il linguaggio antiborghese delle giovani generazioni in netta opposizione a quello degli adulti-borghesi. Si tratta di un'accezione nuova di *bildungsroman*, che supera la tradizione del "romanzo di formazione" e presenta nella dicotomia *giovane-antiborghese* e *adulto-borghese* il nodo essenziale del conflitto generazionale.

La consapevolezza del divario tra questi due emisferi si concretizza in particolar modo nella parte centrale del romanzo, quando Alessio torna per le ferie estive alla casa paterna. Come succederà in *Conversazione in Sicilia*, Vittorini adotta il viaggio verso la terra natale come strumento per un cambiamento profondo nell'animo dei suoi protagonisti.

Il ritorno fisico nella casa della propria infanzia corrisponde, infatti, ad un viaggio nel proprio animo. Dal confronto col passato si generano immagini ed epifanie: Alessio si ritrova a fare i conti con le proprie convinzioni politiche, tocca con mano la realtà delle classi proletarie, aumentando la propria consapevolezza circa le fratture e divisioni sociali:

Vidi così dinanzi a me il fossato di offesa che mi divideva dagli operai ed ebbi vergogna, nei giochi, di stare coi loro ragazzi. Era quasi come esser donna, sentivo, quel preservarmi a diventare un'altra cosa che operaio. E se la vergogna passò [...], il senso di portare un'inferiorità su di me rimase vivo.¹⁰⁷

Dalle riflessioni di Alessio nella terra d'infanzia scopriamo poi ciò che vi è alla base della sua fede politica, una sorta di rivalsa nei confronti del genitore, una

¹⁰⁷ivi, p. 86.

volontà di conflitto verso il padre: «mi ero messo nei fascisti per antipatia verso quel socialismo dal quale discendeva mio padre col suo odioso modo di ragionare».¹⁰⁸

Alla crescita politica si affianca l'esperienza sentimentale. Il racconto delle vicende amorose prende sempre più piede nei racconti e negli interessi di Alessio, fino a soppiantare quasi del tutto il fermento rivoluzionario che animava le prime pagine.

La storia d'amore tra Alessio e Giovanna è intessuta di sogni infranti: il rapporto di amorosa devozione che turba il giovane e occupa la parte iniziale del romanzo viene compromesso dal sospetto di tradimento della giovane con l'amico d'infanzia Tarquinio. La ragazza assume contorni sfumati e quasi mitologici (il giovane la ribattezza Diana), è lei che consegna al protagonista il garofano rosso come pegno d'amore, per poi, nella parte centrale del romanzo, lasciare il posto nel cuore di Alessio alla prostituta Zobeida.

Le due donne sono lo strumento attraverso il quale Vittorini ci fornisce la descrizione di due antitetiche immagini del desiderio: il candore virginale di Giovanna e la sensualità ammaliante ed esotica di Zobeida.

La figura di Giovanna diventa sempre più volatile ed evanescente per essere gradualmente sostituita da Zobeida, simbolo di una bellezza più consapevole che va costruendosi nelle fantasie di Alessio grazie alle descrizioni di Tarquinio. La fascinazione per la prostituta viene in qualche modo indotta nel protagonista dall'amico d'infanzia: ancora una volta è Tarquinio che funge da elemento di traino nell'iniziazione di Alessio, come in campo politico così in campo sentimentale.

La relazione con Zobeida diverrà la cartina tornasole di un crescente confronto con l'approssimarsi dell'età adulta, confronto tuttavia spesso minato da uno straniamento di Alessio dalla realtà della sua giovinezza. I protagonisti del *Garofano rosso* vivono, infatti, la loro esistenza in un perenne stato conflittuale: l'illusione di un appagamento temporale nella politica prima e nell'amore poi si dissolve inesorabilmente, gettando nuovamente il personaggio nello sconforto dei propri dissidi interiori.

¹⁰⁸ Ivi, p. 88.

Come in tutti i romanzi vittoriniani, anche nel *Garofano rosso* sono assolutamente evidenti rimandi autobiografici dello scrittore. L'ispirazione narrativa non prescinde mai dalla presa di coscienza di un *hic et nunc* ben specifico e il portato esperienziale maturato dallo scrittore si riversa inevitabilmente nella sua opera.

Le numerose difficoltà che hanno accompagnato la redazione del testo fino alla sua pubblicazione nella collezione della «Medusa» di Mondadori nel 1948, prendono corpo non solo nelle oggettive criticità tecniche (ritardi nella consegna, gli interventi della censura), ma sono soprattutto il risultato del mutamento di disposizione dell'autore nei confronti del romanzo e delle responsabilità che, secondo Vittorini, comporta l'attività letteraria. Il risultato di questo continuo rimando tra vicende personali e ispirazione letteraria si concretizza dunque in un evidente cambiamento nel romanzo: così come avviene in Vittorini, la graduale cognizione e la maggiore consapevolezza di sé e del ruolo politico e sociale da occupare nel mondo sviliscono a poco a poco le confuse aspirazioni rivoluzionarie, nonché le palpitazioni amorose, affrontate dal personaggio Alessio Mainardi nel *Garofano rosso*.

La crisi personale affrontata da Vittorini, determinata soprattutto dalla situazione politica europea (il graduale allontanamento dal fascismo, lo scoppio della guerra in Spagna e il vano progetto di aggregarsi nelle truppe repubblicane), sembra poi essere alla base della disaffezione dell'autore nei confronti del romanzo, tacciato come un acerbo tentativo mal riuscito di scrittura: «mi diventava ad un tratto composito, intermittente, discontinuo; mi diventava giovanile».¹⁰⁹

La struttura del *Garofano* ruota attorno ad una storia di formazione ma si arricchisce di spunti eteronimi: l'iniziale irruenza giovanile, i maldestri approcci con la voluttuosa Zobeida, i contrasti con gli adulti-borghesi, la progressiva riflessione sulla società, sulla classe operaia e l'approccio più pacato e consapevole al mondo politico sono i numerosi spunti tematici che contribuiscono alla sovrapposizione di incongruenze e di debolezze riscontrati dall'autore in sede prefatoria.

¹⁰⁹ E. Vittorini, *Prefazione*, in *Il garofano rosso*, cit., p. 192.

Il romanzo, infatti, in modi a volte confusi, si allontana dall'impostazione di semplice romanzo di formazione narrante un'infanzia perpetuata, per divenire narrazione dei cambiamenti politici e delle speranze di una generazione di giovani che si perde nelle mistificazioni di un fascismo letto al tempo stesso come rivoluzionario e reazionario, anti-borghese e borghese.¹¹⁰

Nel 1947 sarà proprio Vittorini a condannare il suo lavoro: rileggendo, a dieci anni di distanza, il romanzo, lo sentirà come estraneo, tacciato come un tentativo fallito di romanzo «analitico» contaminato da un eccessivo «realismo psicologico».

3.2.1 La "Prefazione" di Vittorini e i commenti dei critici

Nel dicembre del 1947 l'autore scrive una lunga nota a introduzione del *Garofano rosso*, poi rimossa nelle edizioni successive al 1948, nella quale si lascia andare a un'intensa riflessione sul suo romanzo. Il pretesto per la scrittura della *Prefazione* è la pubblicazione del romanzo a circa dieci anni dalla sua stesura. Vittorini si trova a comunicare al lettore le ragioni alla base della riedizione del *Garofano*: «Fu costruito, tredici anni fa, per essere abitato: con tutte le regole. Pubblicarlo è aprirlo all'uso, e dichiararlo, nello stesso tempo, inabitabile non potrebbe impedire che venisse usato».¹¹¹

Fin dalle prime righe l'autore confessa le difficoltà che riscontra nello scrivere note prefatorie ai propri romanzi, avvertite come una sorta di giustificazione o di sostegno all'opera; a questa sensazione di disagio si aggiunge poi l'amara consapevolezza di doversi confrontare con un romanzo nel quale *prima credeva* e che oggi guarda con scetticismo.

¹¹⁰ Vittorini termina la sua *Prefazione* al romanzo con una sorta di avvertimento nei confronti del movimento fascista: «Lo stato d'animo giovanile rispetto al fascismo non è analizzato nel libro in modo da riflettere storicamente qual esso fu al sorgere della dittatura. Vi si combinano convinzioni che si erano formate, tra i giovani, più tardi, e illusioni molto comuni proprio negli anni in cui scrivevo il libro, il '33 e il '34» (op. cit., pag. 210). Alessio Mainardi rappresenta la confusione e l'ambivalenza della posizione di molti dei giovani di quegli anni, stretti tra volontà di ribellione e incapacità di lettura di un fenomeno storico-politico nascente.

¹¹¹ E. Vittorini, *Il Garofano rosso*, cit., p. 190.

L'aspirazione “*al libro*”, alla ricerca di “*una verità*” da dire, che vada al di là della contingenza storica muove Vittorini nella sua attività di scrittore e risponde ad un'esigenza ambiziosa che non riesce a limitarsi alla pubblicazione di un libro poco soddisfacente:

Io non ho mai aspirato “ai” libri, aspiro “al” libro; scrivo perché credo in “una” verità da dire. E se torno a scrivere non è perché mi accorga di altre verità che si possono aggiungere, e dire “in più”, dire “inoltre”, ma perché qualcosa che continua a mutare nella verità mi sembra esigere che non si smetta mai di ricominciare a dirla.¹¹²

Vittorini dichiara dunque fin da subito la missione dello scrittore: in quanto testimoni di una realtà che rimane impressa sulla pagina, gli scrittori devono essere mossi da un dovere, un *impegno* che rende necessario e impellente il bisogno di rivelare una certa verità, di «non lasciare che la verità appaia morta».¹¹³ Come scrittore, è suo compito fare in modo che la verità non rimanga taciuta, è sua responsabilità *trattenerla*.

La missione dunque che sottende l'attività di scrittore è sentita come una responsabilità anche nei confronti del lettore, verso cui deve mantenere un atteggiamento di assoluta onestà. L'assunto è basilare per capire il progressivo allontanamento dal *Garofano*: se la scrittura deve essere intesa come specchio di riflessioni e sentimenti personali, allora è inammissibile pubblicare ciò che non ci corrisponde più, tradendo così se stessi e venendo meno all'accordo di lealtà con il lettore.

Questo è quello che accade con il romanzo di Vittorini. Come egli stesso affermerà, già durante le modifiche imposte dalla censura, lo scrittore sente un progressivo distacco dalla sua opera: «M'ero accorto di non avere più nel *Garofano rosso* un libro “mio” nell'atto stesso in cui lo ritoccavo per la censura. Lo ritoccavo, lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro».¹¹⁴ Così, ciò che Vittorini aveva scritto, non corrisponde più a ciò che Vittorini era

¹¹² *ivi*, p. 193.

¹¹³ *ivi*, p. 194.

¹¹⁴ *ivi*, p. 195.

diventato: personaggi, storie, linguaggio, risultano ora inadeguati e non rappresentativi. L'insofferenza e il disagio testimoniato qui dall'autore trova ulteriore spiegazione se si pensa che, almeno per un breve periodo, il lavoro per concludere il *Garofano* procede parallelamente con l'inizio della stesura di *Conversazione in Sicilia*, il romanzo che segna un punto di importante svolta personale e professionale per l'autore.

In generale, sul giudizio negativo espresso da Vittorini pesa il confronto tra *Il garofano rosso* e la sua produzione successiva (primo fra tutti *Conversazione in Sicilia*), confronto dal quale il romanzo sembra uscirne sconfitto. Tuttavia, come osserva Pautasso nel suo scritto critico sull'opera,¹¹⁵ un giudizio che si soffermi solo sul contenuto apparirà limitato e limitante. Il romanzo deve essere letto alla luce di un percorso autoriale nel quale evidenti sono gli aspetti di «continuità stilistica» con il passato. Il *Garofano* si potrà allora interpretare come una tappa intermedia ma pur sempre fondamentale nel processo di evoluzione del linguaggio stilistico di Vittorini.

Consapevole dell'importanza che riveste il contesto storico per le vicende da lui narrate, Vittorini non può non dedicare nella sua *Prefazione* una riflessione, che qui prende i contorni di un vero e proprio avvertimento al lettore, sulla trattazione del fascismo nel romanzo. La fascinazione che il fenomeno politico esercitava sui giovani e il crescente favore ottenuto dal fascismo erano l'esito di una volontà di riscatto dei ragazzi rispetto ad una condizione precedente, l'adesione ad un movimento che appariva rivoluzionario e che si presentava come la risposta a tale esigenza di rivalsa sul passato. Il fascismo dunque, ripete Vittorini, è raccontato non con l'attenzione di un'analisi storico-politica, ma descritto nel modo in cui inizialmente venne recepito tra i giovani.

Tra i primi a commentare il romanzo, Franco Fortini sarà uno dei pochi critici a leggere il *Garofano rosso* come parte di un tutto, singolo elemento costitutivo del complessivo percorso di attività letteraria vittoriniana. Nel 1948 viene, infatti, pubblicato, sulla rivista «La Fiera Letteraria», un articolo dal titolo

¹¹⁵ Per approfondimenti si rimanda a S. Pautasso, *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1967.

Un garofano tra due poetiche.¹¹⁶ Il critico dà un giudizio positivo del romanzo, ritrovando, nel *Garofano rosso*, i temi e i motivi principali della poetica vittoriniana; così come in *Conversazione in Sicilia*, in *Uomini e no* o nel *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, anche qui è possibile ritrovare i dialoghi concitati spesso arricchiti da un uso quasi violento del linguaggio, la rappresentazione del paesaggio come strumento d'introspezione psicologica, l'attenzione per la toponomastica, il tutto calato in un contesto storico-politico assolutamente attuale. Fortini, nella sua analisi, si sofferma in particolar modo sulla *Prefazione* scritta da Vittorini, cercando di attenuare quei giudizi *tranchant* che proprio lo scrittore siciliano esprime sul suo romanzo. Fortini, infatti, tende a ridurre la netta divisione presentata dal romanziere tra opere *psicologico-veriste*, alle quali sarebbero da ascrivere il *Garofano*, *Uomini e no* e lo *Zio Agrippa*, quindi caratterizzate da una «“recensione” di personaggi e sentimenti»,¹¹⁷ e il resto della sua opera, contraddistinta da quel melodramma da lui citato nella prefazione e che è proprio dei “romanzi-poesia”.

Il riferimento al melodramma è utilizzato da Vittorini per chiarire l'aspirazione, irraggiungibile finora, ad una narrazione che riesca a colmare la frattura tra realtà e traduzione lirica di essa. Nell'impossibilità di risolvere poeticamente la rappresentazione reale dei fatti narrati, così come la musica fa nei melodrammi, Vittorini coglie il nucleo dei problemi del suo romanzo. Il melodramma assottiglia il distacco tra realtà e raffigurazione di essa: la poesia, che dovrebbe avere dunque questa medesima funzione di raccordo con la scrittura, non riesce nel suo intento e il romanzo sembra che «non abbia mai raggiunto una maturità nel suo sforzo di riuscirvi».¹¹⁸ Da qui nasce la condanna a quegli aspetti veristi avvertiti da Vittorini nella sua opera, usati per colmare l'inevitabile *gap* tra poesia e romanzo. Tuttavia Fortini, nella sua critica, tende a mitigare gli accenti polemicici utilizzati da Vittorini nel suo giudizio al *Garofano*, ribadendo come, quella caratterizzazione verista così duramente condannata dallo scrittore sia in realtà poco avvertita dal lettore.

¹¹⁶ L'articolo di Fortini è pubblicato su «La Fiera Letteraria», a. III, n. 26, 4 luglio 1948, ora nell'Annuario del Centro Studi di Franco Fortini «L'Ospite ingrato – Globalizzazione e identità», a. III, Macerata, Quodlibet, 2000.

¹¹⁷ *ivi*, p. 255.

¹¹⁸ E. Vittorini, *Garofano rosso*, cit., p. 200.

Sarà poi Sapegno a ritornare sull'interpretazione del *Garofano* come punto di raccordo tra il romanzo verista e il suo superamento. Nell'interpretazione di Sapegno, infatti, il *Garofano rosso*, si pone come l' «ultimo punto di contatto con il romanzo tradizionale».¹¹⁹ La struttura romanzesca che richiama al convenzionale *Bildungsroman* soffre di una certa irrequietezza che Sapegno riconduce ad un «bisogno d'assoluto»¹²⁰ proprio del protagonista Alessio. Nell'inquietudine di un'adolescenza che sente già il peso di un mondo in cui non si riconosce, nell'istinto di sopravvivere ad una crisi sociale e nell'alternanza d'ingenuità e coscienza individuale, si rivelano la novità del *Garofano rosso* e il definitivo congedo dalla tradizione romanzesca.

Vittorini è, secondo il critico, a un punto di svolta, segnato indubbiamente dall'incontro con l'ermetismo. Pur non condividendone i presupposti filosofico-spiritualistici, egli riprende dall'ermetismo la connaturata opposizione alla cultura ufficiale, contestazione poi supportata anche da presupposti politici, intendendosi con questi la resistenza al fascismo in senso lato. Nella sua volontà di scardinare ciò che è formalizzato e veicolato da una cultura strumentalizzata, Vittorini auspica la liberazione dell'individuo dalle maglie di un «mondo irretito dalle ipocrisie».¹²¹ Il raggiungimento della realtà è possibile attraverso il simbolo, l'allegorico, in quella *quarta dimensione* vagheggiata nel suo forse più compiuto romanzo, *Conversazione in Sicilia*. A questa esigenza di realtà che si dispiega nell'«arcano del simbolo»¹²² risponde una graduale trasformazione del linguaggio, che approda via via a toni sempre più lirici.

Tutta centrata sul simbolo, sul portato allegorico dell'opera vittoriniana, è l'interpretazione di Marina Paino, che rilegge il romanzo alla luce dei numerosi richiami ad un Oriente vagheggiato. È nel racconto della passione amorosa che si fa viva e tangibile una suggestione orientaleggiante che richiama le letture d'infanzia di Vittorini delle *Mille e una notte*. Nel *Garofano rosso* l'Oriente assume i contorni di un mondo fuori dal tempo e dallo spazio e fa da atmosfera alla storia di una *bildung* anche sentimentale.

¹¹⁹ N. Sapegno, *Elio Vittorini*, in *Storia della letteratura italiana – Il Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno Milano, Garzanti, 1966, p. 772.

¹²⁰ *ibidem*.

¹²¹ *ivi*, p. 773.

¹²² *ibidem*.

La stessa scelta del nome Zobeida («è un nome da mille e una notte quasi»)¹²³ è una spia dei riferimenti culturali usati da Vittorini nel suo romanzo: Zobeida è la moglie del Califfo Harun al Raschid nelle *Mille e una notte* («la moglie del califfo addirittura. La quale si chiama Zobeida»)¹²⁴ e lo stesso nome lo ritroviamo nei *Nutrimenti terrestri* di Gide, altro referente letterario per Vittorini. L'Oriente dunque si lega all'eros da una parte e all'infanzia dall'altra, a quel mondo fatto di un'autenticità ormai perduta.

Le suggestioni orientalescanti si esplicano attraverso numerosi elementi che si fanno simboli: l'albero di fico nel giardino della sua infanzia è «qualcosa di stranamente orientale»,¹²⁵ Zobeida che, non ancora conosciuta, si presenta alla fantasia del protagonista come un'odalisca «distesa sempre nuda su un sofà [...] con alberi di fichi attorno, e la testa bionda in un piccolo turbante».¹²⁶ Ancora, Tarquinio, nei suoi racconti, parla di Zobeida come della sua “uri”, fanciulle che, nella mitologia islamica, erano destinate al godimento di coloro che hanno meritato il Paradiso.

L'immaginario esotico dunque costituisce un fondamento appena accennato ma sostanziale nel *Garofano rosso*, ponendosi come il riferimento principale nella descrizione di un erotismo che alterna dimensione onirica e lirica, utopia e infanzia. Vittorini dissemina tutto il romanzo di elementi apparentemente insignificanti che evocano un'esotica suggestione: la lampada che illumina «di quell'oriente»¹²⁷ la stanza dopo la notte d'amore di Zobeida e Alessio, gli ombrelli che riparano la donna e la sua accompagnatrice tenuti con un «gesto di pudore equivoco, da orientali».¹²⁸ Lo stesso Alessio finirà per essere identificato come un personaggio delle *Mille e una notte*, ribattezzato, dai ragazzi turchi suoi compagni di dormitorio, come Abù Hassàn.

Il riferimento alla raccolta di novelle orientali non è nuovo in Vittorini; ritornerà in *Conversazione in Sicilia* attraverso i pensieri di Silvestro: «Avevo letto le *Mille e una notte* e tanti libri là [...] È una fortuna averlo letto quando si

¹²³ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 41.

¹²⁴ *ivi*, p. 126.

¹²⁵ *ivi*, p. 24.

¹²⁶ *ivi*, p. 42.

¹²⁷ *ivi*, p. 122.

¹²⁸ *ivi*, p. 119.

era ragazzi. È una doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le *Mille e una notte* in special modo». ¹²⁹

Geno Pampaloni nella sua rilettura del *Garofano rosso* ritorna sugli elementi simbolici adottati da Vittorini nel romanzo. Oggetto principale di analisi è ovviamente il garofano donato da Giovanna ad Alessio e che, nel corso del romanzo, passa di mano in mano trasformandosi in amuleto e pegno d'amore ambito. Quel fiore dal colore rosso assomma in sé tutta una serie di simbologie che ruotano attorno alla passione, all'amore e non ultimo, rimanda al rosso del sangue e quindi alla violenza, al delitto Matteotti, sorta di spartiacque tra l'infanzia e il passaggio ad una consapevolezza politica accresciuta. Così il garofano diviene elemento cardine della vicenda, fino a determinarsi come sorta di guida nel percorso sentimentale di Alessio: «Se non lo riavevo forse non avrei saputo mai più a chi volevo bene. C'era un incantesimo, sul mio garofano». Anche il sentimento amoroso non è qui trattato come semplice palpitazione adolescenziale ma avvertito come «engagement, come modo determinante di vivere»; l'amore è dunque oggetto discriminante nella crescita individuale, sentimento che segna e guida la nostra crescita.

Quella dell'adozione del fiore come perno della vicenda narrativa è solo uno degli elementi indagati da Geno Pampaloni nella sua critica. Nel saggio *Rileggendo il "Garofano rosso" di Elio Vittorini*, ¹³⁰ Pampaloni si sofferma sulla felice disposizione lirica dell'autore nel romanzo, capace di trasmettere alle sue pagine la «vitalità» propria dell'adolescenza. Il critico costruisce la propria tesi difensiva nei confronti dell'opera attorno all'indiscussa vivacità letteraria dello scritto e a quella capacità, propria di Vittorini, di dipingere personaggi e situazioni attraverso una vasta gamma di elementi simbolici e immaginifici. Pampaloni, sostenitore della validità letteraria del *Garofano*, esalta la «"liricità" del Vittorini – che, continua – consiste principalmente nella sua "oltranza", nell'*allegro* con cui puntualizza la realtà in un mito, in un gesto, in un simbolo [...]. Più che un contenuto o un motivo, è una disposizione di fronte alla vita, o, per usare una

¹²⁹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 268.

¹³⁰ Per approfondimenti cfr. G. Pampaloni, *Rileggendo "Il garofano rosso" di Elio Vittorini*, in *Il critico giornaliero*, a cura di Giuseppe Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

parola letteraria, una disponibilità».¹³¹ È dunque nell'atteggiamento di Vittorini, nella sua predisposizione alla materia trattata che risiede quel lirismo su cui tanta critica, da Pancrazi a Fortini, si è basata.

Nonostante i toni scoraggiati di Vittorini, si può ben affermare che in generale la critica guardò al *Garofano rosso* con attenzione e spesso entusiasmo, riconoscendo elementi suggestivi seppur inseriti in un'opera che rimane come in fieri, che, usando le parole di Giansiro Ferrata, «non è maturata per intero».¹³² Nel romanzo, infatti, è evidente questa tensione verso una maggiore consapevolezza di sé come scrittore, un'ambizione al cambiamento e alla crescita, lirica e prosaica, fino al completo appagamento dell'urgenza espressiva propria di Vittorini.

3.2.2 Le due edizioni de "Il garofano rosso"

Vittorini, nella *Prefazione* all'edizione in volume del romanzo, attribuisce alle motivazioni politiche la responsabilità del sequestro del *Garofano rosso* e la causa del successivo lavoro di revisione. Sebbene molta critica abbia messo in dubbio l'univocità della spiegazione fornita dall'autore, a tutt'oggi riesce difficile ricostruire in modo inequivocabile e chiaro sia le reali cause che condizionarono il travaglio editoriale del romanzo sia la definizione del percorso di riscrittura del romanzo, con le relative datazioni delle modifiche.¹³³

Si è già ricordato come *Il garofano rosso* fosse uscito, per la prima volta, nel febbraio del 1933, pubblicato a puntate sulla rivista «Solaria» e in seguito edito, in un unico volume, da Mondadori nel 1948, arricchito dall'introduzione firmata da Vittorini.

La fase di revisione cui l'autore sottopone il romanzo è di difficile

¹³¹ *ivi*, p. 25.

¹³² E. Vittorini, *Il Garofano rosso*, cit., p. 8.

¹³³ Il lavoro di ricostruzione delle varianti al romanzo è reso assai arduo dalla mancanza di testi autografi che integrino le due redazioni a stampa. Il dattiloscritto, infatti, non è conservato né al Fondo Vittorini né al Fondo Mondadori, probabilmente perché andato perso. La critica variantistica dunque può fondarsi unicamente sulle copie definitive date alla stampa.

datazione. Lo scrittore indica approssimativamente il 1935 come unico anno di correzione del testo. Tuttavia, come afferma Maria Corti nella *Prefazione a Le opere narrative*,¹³⁴ è probabile che questo lavoro sia il risultato di interventi stratificati nel tempo e ripresi a più tappe e che, come dimostrato da Raffaella Rodondi, si possa arrivare a ipotizzare «una data di composizione che nel suo esito finale travalichi di *almeno* un paio d'anni quella fissata nella *Prefazione* al romanzo»¹³⁵ arrivando così fino al 1937, inizio '38. Si giunge, dunque, alla conclusione che il lavoro di limatura e riscrittura del romanzo occupi Vittorini per lungo tempo, a tal punto che riesce difficile discernere tra gli interventi sopraggiunti nel '35 e quelli successivi. A complicare il quadro cronologico vi è poi l'accordo preliminare che, nel 1938, Vittorini raggiunse con Mondadori per la pubblicazione del *Garofano*, accordo che non ebbe sviluppi immediati, perché il romanzo fu bloccato dalla censura ma che, nonostante questo, fa ipotizzare un nuovo intervento dell'autore sul testo.

Si apre così uno scenario complesso, dove, le ipotesi formulabili, sono due: la prima che implica l'esistenza di solo due stesure, quella Solariana e quella per Mondadori, preparata tra il 1935 e il 1938 ma poi pubblicata solo nel 1948; la seconda ipotesi prevede l'esistenza di tre versioni che comprenderebbero le due appena citate e una terza avvenuta a ridosso della pubblicazione del '48. Nonostante lo stesso Vittorini neghi, nella *Prefazione* approntata per l'edizione in volume, di essere intervenuto nuovamente sul testo giacché «io assolutamente non voglio che il libro rechi il minimo segno della mia mano di ora»,¹³⁶ l'ipotesi più plausibile resta la seconda.

La datazione degli interventi di revisione risulta, perciò, argomento spinoso e neppure l'autore aiuta a dissipare dubbi e incertezze; Vittorini stesso, nella *Prefazione* al romanzo, pecca di qualche inesattezza, sia esagerando il ruolo della censura fascista che ingannando il lettore sui tempi di revisione (afferma infatti di aver riletto il testo solo nel 1935, mentre è accertato che vi abbia lavorato almeno

¹³⁴ M. Corti, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1996.

¹³⁵ R. Rodondi, *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985, p.138. Sul problema della datazione dei lavori di revisione de *Il Garofano rosso*, Raffaella Rodondi, incrociando dati tratti dalle carte autografe e dalle lettere di Vittorini, arriva a sostenere tesi convincenti e probanti che correggono le inesattezze contenute nella *Prefazione* datata 1947 al volume mondadoriano, nella quale Vittorini circonda la revisione all'autunno del 1935.

¹³⁶ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, cit., p. 447.

fino alla fine del '37); si mostra, inoltre, molto cauto nelle esternazioni in merito asserendo:

Vi sono alterazioni non spontanee, dovute al fatto ch'io ero preoccupato, ritoccando il libro, nel '35, di renderlo il più possibile accetto alla censura. Più di un riferimento alla spavalderia cosiddetta fascista è stato perciò attenuato, e più di un motivo per cui noi ragazzi si poteva aderire al fascismo, è stato alleggerito o soppresso.¹³⁷

Accertata la difficoltà di datare le modifiche al testo e pur affidandosi alle parole dell'autore che parla di "ritocchi" e "correzioni", è indubbio che le differenze riscontrabili tra l'edizione del *Garofano rosso* uscita sulla rivista «Solaria» e l'edizione successiva mondadoriana siano considerevoli.

La versione solariana mostra, infatti, la tensione verso un ritorno a un'eredità strapaesana, un realismo crudo da non intendersi come un passo indietro rispetto a una personale evoluzione linguistica dell'autore, ma come una risposta a quell'esigenza di trovare forme espressive mimetiche con la realtà. Vittorini ricerca, in questa sua prima edizione, una lingua che sappia riformulare l'asprezza del narrato e che instauri un rapporto dinamico e militante con il reale.

Nell'edizione mondadoriana, Vittorini attenua le ruvidezze della precedente a scapito della vivezza del testo. Se i rapporti sentimentali, con Giovanna prima e Zobeida poi, nell'edizione del '33, erano accompagnati da una tensione erotico-sentimentale intimista, nella revisione successiva, l'amore sembra essere plasmato in modo da accogliere, e farsi influenzare, dai cambiamenti del mondo circostante, inevitabilmente partecipe di essi. Così va del tutto perdendosi, nel passaggio tra le due edizioni, quella carica linguistica che è espressione del sovversivismo antiborghese maturato in seno al primo fascismo vittoriniano. Nell'edizione per Mondadori, Vittorini sembra interessato, poi, ad accentuare gli aspetti socialisti e bolscevichi del fascismo. A tal ragione inserisce, nel II capitolo, una digressione introdotta da Tarquinio su Liebkecht e Rosa Luxemburg, totalmente assente nelle puntate in rivista. Allo stesso modo troviamo, significativamente solo

¹³⁷ *ibidem*.

nell'edizione in volume, la sequenza narrativa sulla condizione della classe operaia e sul divario che divide padroni e lavoratori.

Le differenze riscontrabili nella predisposizione dell'autore nei confronti della politica, e di conseguenza della relazione tra questa e l'intellettuale fascista, sono spie di quel cambiamento generale nell'assetto del romanzo nel quale le caratteristiche privatizzanti sono riviste e rimaneggiate da Vittorini. L'inizio della scrittura di *Conversazione in Sicilia* nell'inverno '37, poi, quando dunque l'autore era ancora impegnato a lavorare sulla revisione del *Garofano*, si pone come un ulteriore elemento di scarto tra le due edizioni del romanzo. Le necessità che spingono Vittorini a modificare *Il garofano rosso* nascono da quella stessa insoddisfazione cui l'autore tenterà di rispondere scrivendo *Conversazione in Sicilia*. Infatti, nell'analisi delle differenze tra le due edizioni, si potrebbe parlare del contrasto tra opposte spinte tra interno, o sfera personale, ed esterno, intendendo con quest'ultimo il sentire comune di una situazione socio-politica: se nella prima versione del romanzo l'individuale si chiude in sé, in un circuito emozionale autoreferenziale, nell'edizione mondadoriana il processo di liricizzazione intrapreso da Vittorini fa in modo che il personale si apra al collettivo, con quello stesso fervore inquieto che spinge Alessio a gettarsi a capofitto nei mutamenti sociali propugnati dal fascismo. Quest'inversione di marcia troverebbe riscontro nell'esplicitazione delle interrogazioni e dei monologhi riflessivi di Alessio presenti in *M*¹³⁸: «Pensavo molto intorno a loro e mi ponevo infinite domande...», «Io pensavo di sposare una donna a quel modo...», «E mi chiedevo...».

Focalizzandoci minuziosamente sulle varianti tra i due testi, del '33 e del '48, possiamo notare delle discordanze già nella prima puntata pubblicata in rivista¹³⁹ e i capitoli I – III di Mondadori. L'episodio di riferimento è il primo incontro tra Giovanna e Alessio.

Per quanto riguarda la macrostruttura si nota, nel passaggio da *S* a *M*, una

¹³⁸ Si useranno d'ora in poi rispettivamente le sigle *S*, per la versione pubblicata in Solaria, seguita dal numero delle pagine in rivista, e *M* per la versione mondadoriana con le pagine dell'edizione contenuta in E. Vittorini, *Le opere narrative*, I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996.

¹³⁹ E. Vittorini, *Il garofano rosso (prima puntata)*, in «Solaria», a. VIII, n. 2-3, febbraio-marzo 1933, pp. 1-23.

riduzione delle sequenze e dunque uno snellimento dell'azione. Ancora più importante è il passaggio da una narrazione con dettagli realistici a una maggiormente riflessiva; in *S* 4-7 sono presenti microsequenze poi eliminate in *M*: i due giovani si incontrano nel corridoio di scuola, Alessio sente i passi del preside, sputa in cortile, ode le grida della vecchia delle pulizie, lo scroscio dello sciacquone del gabinetto dove si è recata Giovanna e le ragazze fare ginnastica. In *M* questi momenti sono eliminati in favore di un ampliamento dello spazio introspettivo: Alessio assorto a guardare l'albero di fico in cortile che rimanda a memorie infantili, l'incontro con la ragazza e lo scambio del garofano assumono toni solenni e sospesi nell'aria.

In *M* scompaiono quasi del tutto i tratti linguistico-realistici per lasciar spazio a una progressiva liricizzazione del testo. Le fantasie erotiche su Giovanna presenti in *S* sono cassate in *M*, dove lo sguardo si allarga verso la descrizione di un nascente coinvolgimento sentimentale ed emotivo. Giovanna, in *S* è oggetto di desiderio sensuale e fisico:

Mi piaceva e l'amavo perché era fatta di "donna", pensai, così diversa da tutte le scolare della terra, e perché andava al gabinetto anche, oh sì, e poi si tirava su le mutande, e perché aveva gli occhi grigi nel viso un po' scuro, e vestiva quell'abito azzurro e rosso sulla sua carne slanciata, ed era alta.¹⁴⁰

Nel passaggio tra le due versioni, la donna non sarà più descritta come oggetto del desiderio nella sua fisicità ma immersa nelle fantasie di Alessio e innalzata al rango di una dea.

Ai cambiamenti di tipo lirico si accompagnano mutamenti tecnico-formali; tra i più evidenti vi è la riduzione del dialogato sostituito con una prosa atta a dar spazio al racconto dello stato d'animo del protagonista. Scompaiono, dunque, quasi del tutto le concessioni ai toni di marca strapaesana presenti in *S* a vantaggio di un registro lirico-memoriale.

¹⁴⁰ Il brano è assente nell'edizione Mondadori e compare solo in: E. Vittorini, *Il garofano rosso (prima puntata)*, in «Solaria», a. VIII, n. 2-3, febbraio-marzo 1933, p. 6.

La terza puntata in *S*¹⁴¹ subisce, nella revisione mondadoriana, cospicui cambiamenti, per lo più dettati da un interesse per lo scavo psicologico del personaggio. Il capitolo in questione è quello del ritorno del protagonista alla casa genitoriale: Alessio riflette su se stesso, sulla sorella e su quella sensazione d'inadeguatezza avvertita alla presenza dei lavoratori manovali. Innanzitutto viene eliminata la sequenza sulla Maritorna, la «trionfale schiavona»,¹⁴² per lasciare maggiore spazio alle sequenze descrittive del nonno e della madre di Alessio. L'intervento più deciso è, però, nell'inserimento, in *M*, della descrizione dell'incontro con gli operai e il confronto politico con il padre di Alessio, del tutto assente in *S*:

«Ragazzo mio» disse mio padre senza guardarmi perché certo sapeva che il suo sguardo avrebbe subito stabilito tra me e lui il distacco del rimprovero «il socialismo è un'idea e uno può aver avuto delle idee. Anzi è un'idea generosa e uno della mia condizione può aver voluto essere una volta generoso. Ma poi nella vita s'impone la necessità di salvarsi ognuno per conto suo».

«Oh!» esclamai «allora tu ti salvi...per via di loro che si perdono?».¹⁴³

Al di là delle riflessioni di tipo letterario, l'aggiunta in questione potrebbe essere interpretata come spia del cambiamento politico affrontato da Vittorini, del progressivo allontanamento dall'ideologia fascista. Come già segnalato, molte delle modifiche al testo, infatti, sono da far risalire al 1935. A quella data Vittorini stava riconsiderando il suo rapporto con il fascismo e con l'aspirazione rivoluzionaria sostenuta all'inizio da quel movimento nell'ottica di un superamento del liberismo e del socialismo. Tale riflessione sosterebbe l'ipotesi di un intervento sul testo della terza puntata facilmente databile al 1935. A quell'anno risalgono le prime esitazioni di Vittorini a livello politico; il confronto di Alessio con il padre, l'avversione nei confronti di quel socialismo paterno mosso solo da interessi individualistici, tradisce il timore di Vittorini di una

¹⁴¹ E. Vittorini, *Il garofano rosso (terza puntata)*, in «Solaria», a. VIII, n.6-7, giugno-luglio 1933, pp. 31-56.

¹⁴² *ivi*, p. 43.

¹⁴³ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, pp. 302-303.

svolta, per il fascismo, capitalista e non più antiborghese, quello stesso timore che l'autore aveva manifestato nei suoi ultimi articoli per il «Bargello» in occasione della guerra d'Etiopia.

L'inserimento dunque in *M* di quest'inserto si motiva con una necessità legata alle contingenze, giacché al tempo della scrittura di *S* Vittorini non nutriva alcun dubbio sulle sue scelte politiche.

Al confronto-scontro con il padre si aggiunge dunque anche la riflessione, assente in *S*, sulla realtà degli operai, su quel «fossato di offesa che mi divideva dagli operai»,¹⁴⁴ a confermare la volontà di Vittorini di inserire il suo romanzo nel dibattito politico in corso.

L'analisi delle varianti tra le due edizioni mostra poi una notevole differenza nella trattazione del rapporto erotico-sentimentale tra Alessio e Zobeida. L'incontro tra i due avviene in una giornata di pioggia, ma se in *S* la necessità avvertita dal ragazzo di rivedere la donna è determinata essenzialmente da un impulso fisico, in *M* entrano in gioco componenti psicologiche e introspettive. Il contatto con la donna è visto come speranza di salvezza e non come semplice appagamento fisico.

Così in *S* leggiamo:

Era una signora con volpe attorno al collo, più alta di me. Mi parve di sentirle il petto, sfiorandola; ad ogni modo sentii bene che mi piaceva [...] Ancora una volta, vicino a quel corpo improvviso, avevo avvertito che c'era qualcosa di sconosciuto e di intenso da ottenere da una donna. Di più misterioso anche del bene che si poteva chiedere a Giovanna. Lo avevo avvertito spesso nella mia infanzia, quando mia madre aveva amiche giovani, ma a poco a poco m'ero abituato a non crederci più, eppure c'era, se passava una donna così, e stavolta era quasi una promessa.¹⁴⁵

In *M* invece:

Era una signora con volpe attorno al collo, più alta di me. “Oh, Dio” pensai.

¹⁴⁴ *ivi*, p. 301.

¹⁴⁵ E. Vittorini, *Il garofano rosso (quarta puntata)*, in «Solaria», a. VIII, n. 8-9-10, agosto-ottobre 1933, pp. 68-69.

Credevo di non aver mai visto una donna grande, che non fosse una ragazza delle scuole, così bella [...] C'era qualcosa di intenso e di diverso della solita cosa che si poteva ottenere da una donna. Questo solo mi occupava. E lo credevo improvvisamente necessario ottenerlo come una salvezza. Quella donna poteva darlo. Il suo contatto, risvegliando in me il pensiero dell'intenso, aveva anche acceso questa certezza in me, che lei poteva darlo. E come ora sapevo che si poteva averla, lei che poteva darlo, credevo necessario come una salvezza andare e ottenerlo. Improvvisamente dal fondo stesso del bene che volevo a Giovanna, e dal fondo dei mesi passati in campagna, e dal fondo della mia amicizia con Tarquinio e della mia gioventù e di tutto, sentivo che avevo bisogno di una salvezza.¹⁴⁶

Ettore Catalano, nel suo saggio su Vittorini, si sofferma, nell'analisi di queste due varianti, su due termini: *promessa* e *salvezza*, individuando in essi la parola-chiave dell'interpretazione dei cambiamenti intercorsi tra le due edizioni.¹⁴⁷

Nel passaggio all'edizione in volume, gli incontri tra Alessio e Zobeida si fanno notevolmente più castigati. I dettagli minuziosi e realistici presenti nelle puntate solariane in *M* vengono cassati o sostituiti con riflessioni introspettive cui si lascia andare il giovane.¹⁴⁸

Infatti, gli interventi più numerosi si registrano tra le puntate IV e VIII di *S*, dove dunque il rapporto dei due si concretizza e si fa intenso. I dettagli realistici e di acceso erotismo presenti nelle puntate di *S* vengono dunque successivamente espunti:

- in *S* IV, p. 40 troviamo «Una ragazza era apparsa sulla soglia di un salotto con la sigaretta in bocca, e si appoggiava allo stipite sbirciando annoiata, era una delle solite odiose che pare avvertino: questo è il mio corpo, prendete e

¹⁴⁶ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, cit., p. 342.

¹⁴⁷ Catalano, nella sua analisi, riconosce nel termine *promessa* la spia di una scelta narrativa che denota il sentimento di Alessio nei confronti della donna in chiave fisico-erotica. Il passaggio quindi al sostantivo *salvezza* sposterebbe il significato da un piano carnale immediato a uno maggiormente riflessivo. Alessio, nel bisogno costante di certezza, riconosce nella donna una sublimazione della ricerca, appunto, di salvezza, un rifugio dai suoi tormenti. Per approfondimenti: E. Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo libri, 1977.

¹⁴⁸ Si rinvia ai due lunghi brani messi a confronto da Catalano tra *S* IV, pp. 72-72 e *M* p. 346 in E. Catalano, *op.cit.*, p. 154.

mangiate»; in *M*, p. 343 la frase si interrompe alla parola “bocca”.

E ancora:

- In *S V*, p. 75 «Ed io corsi. E fu subito, confusamente, che la presi senza neanche distenderla del tutto. M'ero aggrappato a lei e le sue gambe erano rimaste fuori, né potei sentirla per tutto il tempo. Fui accanito e rabbioso come per sfogarmi della mia timidezza»;

- in *M*, p. 340 viene ridotto a «Io corsi. E fui accanito e rabbioso come per sfogarmi della mia timidezza».

Le modifiche apportate da Vittorini riconfermano ancora una volta la necessità di spogliare il testo dalle numerose concessioni ai tratti linguistico-realistici volti a suggerire caratteri fisici di un bisogno immediato, in favore di una liricizzazione crescente del testo nella quale i rapporti interpersonali che Alessio intesse con gli altri sembrano determinati da un incessante desiderio di trovare certezze e verità.

Se l'attenuazione, dunque, di moduli becerò-selvaggi ricade soprattutto sui rapporti di tipo affettivo (lo notiamo per la descrizione delle scene con Giovanna e Zobeida e nel «chiasso sessuale»¹⁴⁹ di Tarquinio espresso nelle lettere che scrive ad Alessio) è pur vero che questa scelta stilistica abbia ripercussioni sulla generale economia del testo in *M*:

- *S I*, p. 6: «La professoressa di lingue imprecava al di là della porta, vomitando il mio nome»; in *M*, p. 229: «La professoressa di lingue imprecava al di là della porta»;

- *S II*, p. 20 «donne di casino»; in *M*, p. 249: «donne di quella specie»;

- *S II*, p. 44: «Metto nel buco la rivoltella, riempio con la terra, pesto, e ci piscio sopra»; in *M*, p. 275: «Metto nel buco la rivoltella, riempio con la terra e pesto»

Alle differenze di stampo principalmente contenutistico si associano poi una serie di modifiche linguistiche e strutturali: alcuni nomi modificati (Zobeide diventa

¹⁴⁹ E. Vittorini, *Il garofano rosso (terza puntata)*, in «Solaria», cit., p. 51.

Zobeida, da Delfio a Guglielmo), molti imperfetti si tramutano in passati remoti (da «io le sentivo il petto»¹⁵⁰ in *S* a «io la sentii»¹⁵¹ in *M*), aumento delle lettere di Tarquinio ad Alessio (da 6 in *S* alle 12 presenti in *M*) e infine limature che rendono più fluido e snello il testo (da «Alto là o vi stendiamo morti»¹⁵² a «Alto le mani»¹⁵³).

È possibile tracciare in generale quale sia la differenza tra le due edizioni: Vittorini, nel suo lavoro di revisione, procede ad una riduzione delle sequenze d'azione in favore di un ampliamento, in chiave antirealistico e lirico, delle pause intime e riflessive del protagonista.

Così, in conclusione, possiamo affermare che la grande differenza tra *Il garofano rosso* pubblicato a puntate su «Solaria» e quello edito per Mondadori risiede nel passaggio da un certo atteggiamento adolescenziale sprezzante a un ripiegamento meditativo e contemplativo: nel mezzo sta la crisi delle certezze individuali, proprie di Vittorini e traslate letterariamente in Alessio, un bisogno di trovare salvezza al quale l'autore cerca di rispondere con un approdo nell'individualismo disperante.

3.2.3 *Il seguito de "Il garofano rosso": "Giochi di ragazzi"*

Nel 1937 Vittorini inizia a pubblicare a puntate su «Letteratura» *Giochi di ragazzi* che si sarebbe dovuto presentare come il seguito del *Garofano rosso*; tuttavia il progetto si esaurisce in pochi brani che non arriveranno mai a organizzarsi come un romanzo finito.¹⁵⁴

La struttura romanzesca è intuibile dalle note di raccordo che l'autore scrive tra un frammento e l'altro, sorta di riassunti delle parti omesse che permettono al

¹⁵⁰ E. Vittorini, *Il garofano rosso (quarta puntata)*, in «Solaria», cit., p. 73.

¹⁵¹ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, cit., p. 346.

¹⁵² E. Vittorini, *Il garofano rosso (terza puntata)*, in «Solaria», cit., p. 42.

¹⁵³ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, cit., p. 291.

¹⁵⁴ Vittorini pubblicherà i brani di questo romanzo interrotto sulla rivista «Letteratura», 1° gennaio 1937, pp. 47-71.

lettore una migliore fruizione del testo. Tali brani sono scritti presumibilmente tra il 1934 e il 1936, anche se la datazione è resa incerta dalla mancanza di notizie da parte dell'autore. Indicativo del disinteresse di Vittorini nei confronti del romanzo incompiuto è l'assoluta mancanza di riferimenti al testo sia nella *Prefazione* al *Garofano* sia altrove. L'unico possibile accenno all'opera è intuibile in due interviste¹⁵⁵ rilasciate da Vittorini nelle quali l'autore parla di «due romanzi iniziati tra il *Garofano rosso* e *Conversazione in Sicilia* e portati avanti uno per più di duecento pagine e l'altro per centocinquanta», romanzi che facilmente possiamo riconoscere in *Erica e i suoi fratelli* e *Giochi di ragazzi*. La stesura dei romanzi si colloca dunque tra il 1934 e il 1936, potendo supporre per *Giochi di ragazzi* il 1935 come possibile anno di interruzione e, conseguentemente, di inizio della stesura di *Erica*.

Giochi di ragazzi si propone come il proseguimento del *Garofano rosso*: i personaggi rimangono gli stessi e la storia inizia laddove si concludeva la vicenda del romanzo precedente.

Nonostante la presenza dei medesimi personaggi, le due opere sono distanti anni luce. La speranza di riscatto, la frenesia di vita di Alessio si tramuta, nell'abbozzo del secondo romanzo, in una rassegnata constatazione della realtà che si traduce nella «religione degli altri», come spiega al padre di Giovanna, nel fallimento delle speranze adolescenziali riposte nel fascismo. La stesura del romanzo ricade, infatti, nello stesso anno, il '35 circa, nel quale Vittorini inizia la revisione del *Garofano*, probabilmente avvenuta prima della scrittura di quelle pagine che ne sarebbero state il seguito.

La stessa sfiducia nel testo e stanchezza avvertita nella verifica del *Garofano* sembra però accompagnare la stesura del nuovo romanzo; nelle lettere che invia agli amici, Vittorini lascia trapelare la sua insofferenza, parlando di una «debolezza dei riassunti» cui «corrisponde del resto una debolezza della materia distesa»¹⁵⁶ e un generale malcontento; scrive a Malaparte:

¹⁵⁵ Le interviste in questione sono: *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta (Che cosa fanno gli scrittori italiani)*, a cura di Carlo Vigoni, in «La Fiera letteraria», a. VII, n. 36, 7 settembre 1952, e *Conversazione in Lombardia con Elio Vittorini*, a cura di Corrado Pizzinelli, in «Il Corriere Lombardo», 8-9 ottobre 1952.

¹⁵⁶ Lettera inviata a Guarnieri il 14 gennaio 1947 in E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, Torino, Einaudi, 1985, p. 68.

Di *Giochi di ragazzi* io, a dire il vero, non sono molto contento: si tratta effettivamente di brani di un lungo romanzo e li ho pubblicati nella speranza di liberarmi del romanzo che non mi piace e passare in aria nuova ad altro; ma non vi sono riuscito e forse bisognerà proprio che mi rassegni a correggere e pubblicare tutto il romanzo.¹⁵⁷

Come già nel *Garofano*, anche qui sopravvivono gli elementi strutturali del romanzo tradizionale con personaggi che si muovono in un luogo ben definito, l'intreccio che si dipana tra avventure e parti riflessive e la voce narrante cui spetta il compito di descrivere gli eventi e pensieri dei personaggi. Ancora una volta, dunque, Vittorini si confronta con la mortificazione di un romanzo che non riesce a far proprio quel linguaggio poetico avvertito come un'urgenza dallo scrittore.

In *Giochi di ragazzi* ritroviamo, seppur attenuate, le suggestioni di luoghi indeterminati, quelle che in *Garofano* erano rievocazioni da *Mille e una notte* e un certo incanto giovanilistico avvertibile soprattutto in Alessio, in costante confronto con la disillusione "adulta" di Tarquinio.

Alessio conserva tutto il candore e l'innocenza dell'adolescenza: arrossisce imbarazzato al cospetto di Giovanna e alle domande impertinenti dell'amico; crede ancora nel riscatto sociale attraverso la politica, accusando Tarquinio di essersi imborghesito e allarga le sue aspirazioni utopistiche non più solo al credo politico ma ad una sorta di religiosità astratta che si identifica nella dicotomia "agnello-serpente" e "volpe-serpente", categorie morali da lui ipotizzate.

Tarquinio ancora una volta diventa una sorta di specchio per Alessio, colui il quale costringe il protagonista a relazionarsi con il mondo degli adulti. Il ragazzo mantiene un atteggiamento «beffardo»¹⁵⁸ e diventa simbolo della «volpe-serpente», in altre parole di quella zona d'ombra meschina e furba che vive in ognuno di noi e che dovrebbe essere messa a tacere. Tarquinio assurge a emblema di quella rappresentanza sociale che Alessio rifiuta, «figura quasi simbolica di

¹⁵⁷ E. Vittorini, *Lettera a Malaparte*, scritta il 22 gennaio 1947, ivi, p. 73.

¹⁵⁸ Vittorini calca molto la mano sul termine "beffardo" ripetendolo circa 5 volte ad apertura del romanzo; cfr E. Vittorini, *Giochi di Ragazzi*, in *Le opere narrative*, cit., pp. 452-453.

possidente»¹⁵⁹ che, nell'ostentazione della sua ricchezza e dei suoi averi, rinnega il passato di giovane rivoluzionario.

Tarquinio veste perfettamente i panni del borghese e del capitalista, giovane adulto impegnato nella gestione dei suoi numerosi beni e pronto a prendere Giovanna come sua moglie. Il contrasto tra i due ragazzi è accennato e Alessio non può nascondere la sua delusione: «Tu non hai guardato in quell'uomo... Continuamente, hai messo innanzi il tuo denaro ... L'ho visto da me, quando hai parlato con la zia di Quero, in che modo da argomento persuasivo hai agitato la questione della tua ricchezza».¹⁶⁰

Ma nel romanzo ritroviamo soprattutto Giovanna; la donna, che nel *Garofano* era figura sempre evocata ma quasi mai partecipe attivamente della storia, riacquista qui il ruolo di motore degli eventi, quel ruolo che nel corso del romanzo precedente aveva parzialmente ceduto a Zobeida; ha perso ora il «sapere speciale» dei tempi del liceo e la sua innocenza lascia il passo ad una «lievissima punta d'ironia» e «profumo di perfidia».¹⁶¹

Giovanna è di nuovo al centro dei rapporti tra i due amici, sempre tesi tra l'amicizia e una serpeggiante invidia. Alessio sente un legame con la donna, ma sa che questo rimarrà inevitabilmente represso:

Egli credette un momento di desiderarla, ma subito dopo sentì il proprio desiderio in esilio da lei. Pareva vi fosse un'ipnosi sul suo desiderio, un'ipnosi dentro alla quale sorrideva Tarquinio.¹⁶²

Rispetto al *Garofano rosso*, in *Giochi di ragazzi* subentrano due nuovi personaggi: Iskander e il colonnello, padre di Giovanna che si oppone al suo matrimonio con Tarquinio.

Iskander è il giovane operaio che accompagna i due giovani nel loro viaggio alla città natale di Tarquinio, Quero, in cerca dell'appoggio della zia del ragazzo alle nozze con Giovanna. Di Iskander non sappiamo nulla, Vittorini non si dilunga

¹⁵⁹ E. Vittorini, *Giochi di Ragazzi*, in *Le opere narrative*, cit., p. 460.

¹⁶⁰ *ivi*, p. 479.

¹⁶¹ Espressione che Vittorini ripete per ben due volte, cfr. E. Vittorini, *Giochi di Ragazzi*, *ivi*, p. 478.

¹⁶² *ivi*, pp. 477-478.

in descrizioni né indugia sulla sua storia, quasi che il semplice riconoscimento come operaio sia sufficiente ad inquadrare il personaggio. Iskander, «mostro di saggezza»,¹⁶³ incarna l'ingenuità del proletariato, ma sono le sue parole a obbligare Alessio e Tarquinio a confrontarsi con i pregiudizi di classe. A emblema di ciò rimane il racconto della notte passata insieme a Quero:

«Ragazzi, non è una splendida sera?» disse Tarquinio con la stessa voce di prima «Non è uno splendido mondo? E qui una casa bianca di pietra serena non è una splendida dimora? Oh, ragazzi, vedrete che quella zia sistemerà tutto, e sposterà Giovanna e sarò un Dio tra gli Dei!».

Il silenzio di Iskander mentre lui parlava era di persona che si rende conto. Quello di Alessio era un ritorno al malumore, all'irritazione per tanto egoismo.¹⁶⁴

È sempre nello «stentoreo» parlare di Iskander e nei suoi lunghi silenzi che si preannuncia la fine dell'età dell'oro, della vita contadina e comunitaria, schiacciata dall'avanzare dei ricchi possidenti. Quello che racconta il giovane è di un luogo vagheggiato, un ricordo dalle suggestioni favoleggianti dove l'aspirazione al collettivismo sembrava raggiungibile: «Una volta ai tempi di Alano, e nei più antichi tempi, ai tempi di Absinto, Quero era forse davvero città di compagni, un compagno con le sue mogli per ogni palazzo».¹⁶⁵

L'altro nuovo personaggio introdotto nella storia è il colonnello, padre di Giovanna, che si oppone fermamente al matrimonio dei due giovani. Interpretato come prefigurazione dell'uomo Ezechiele di *Conversazione in Sicilia*, il colonnello viene utilizzato come una «figura di funzione»¹⁶⁶ ossia, come spiegherà successivamente Vittorini ne *Le due tensioni*, come portavoce di un messaggio e non come semplice personaggio strumentale all'evoluzione dell'intreccio.

Il compito della figura del colonnello è di mettere in luce l'impossibilità e l'improponibilità dell'ambizione di Alessio al collettivismo, ambizione

¹⁶³ *ivi*, p. 459.

¹⁶⁴ *ivi*, p. 457.

¹⁶⁵ *ivi*, p. 455.

¹⁶⁶ E. Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 96.

ulteriormente mortificata dalla nuova visione di Quero; se nel *Garofano rosso*, il piccolo paese era descritto come un microcosmo nel quale l'aspirazione all'uguaglianza si era concretizzata, dove «ogni contadino, ogni pastore abita in una reggia», nei *Giochi di ragazzi* ci troviamo di fronte alla desolante avanzata della borghesia capitalista che lascia spazio solo al ricordo di una stagione felice ormai conclusasi.

Il dialogo tra il colonnello e Alessio parte da un'impostazione politica per aprirsi poi a una riflessione quasi escatologica sull'umanità. L'uomo, nella definizione dicotomica di «agnello-serpente» e «volpe-serpente», porta in sé i germi della morale e dell'egoismo: l'unica cosa da fare è dunque «uccidere la volpe-serpente entro di sé»,¹⁶⁷ liberare finalmente lo spirito dai vincoli dell'individualismo.

Quello che Vittorini prospetta qui è una sorta di rivisitazione del comunismo in chiave politico-religiosa, «una religione degli altri»¹⁶⁸ nella quale, la questione sociale è inevitabilmente compromessa con il concetto cattolico di redenzione: «Gli altri come astrazione...come Dio [...]. Non devono essere che simboli del sociale, essi, per noi, quando vogliamo fare il loro bene. Se no, sarà sempre egoismo, sempre soddisfazione personale».¹⁶⁹

In *Giochi di ragazzi* assistiamo, dunque, ad una presa di posizione non semplicemente contro il cristianesimo¹⁷⁰ ma contro il carattere individualistico e antiborghese che Vittorini gli imputa: «Nel cristianesimo il regno dei cieli è una conquista individuale. Si salva dalla dannazione solo chi è migliore».¹⁷¹ Vittorini riconosce al cristianesimo la stessa ragione dell'individualismo borghese: «lotta per la vita, lotta per il regno dei cieli»;¹⁷² il raggiungimento del bene, sia esso materiale o spirituale, è dunque ad appannaggio dei migliori. La speranza cui tendere, perciò, è non più una salvezza individuale rivolta sola ad alcuni, ma una

¹⁶⁷ E. Vittorini, *Giochi di Ragazzi*, cit., p. 473.

¹⁶⁸ *ivi*, p. 472.

¹⁶⁹ *ibidem*.

¹⁷⁰ Cfr. R. Rodondi, *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985. La Rodondi nel suo saggio suggerisce la possibilità che questa sorta di accusa lanciata da Vittorini fosse suggerita dall'atteggiamento tenuto dalla Chiesa nel corso della guerra in Spagna. La Chiesa, infatti, si schiera con il regime contro le classi proletarie.

¹⁷¹ E. Vittorini, *Giochi di Ragazzi*, cit., p. 468.

¹⁷² *ibidem*.

salvezza collettiva che scalzi la «casta dei migliori»¹⁷³ già biasimata da Alessio nel *Garofano rosso*. Alla concezione individualistica, Vittorini oppone qui un principio corporativo grazie al quale, la salvezza, sarà ottenibile tramite la sottomissione del singolo alla collettività, giacché la vera libertà si avrà solo quando saremo «ognuno sottomesso a tutti, alla collettività, allo Stato».¹⁷⁴

Se, dunque, le parole di Iskander rimandavano ad un tempo passato, ad una fase arcaica e superata, quello che prospetta il colonnello è una condizione cui tendere, uno status politico-sociale e spirituale da conquistare.

È evidente come, la reale importanza di *Giochi di ragazzi*, non sia da ricercare in un'innovazione letteraria, giacché del romanzo tradizionale resiste la struttura, quanto piuttosto nella volontà dell'autore di costruire i suoi personaggi in funzione di un messaggio nuovo da trasmettere al lettore.

¹⁷³ E. Vittorini, *Il garofano rosso (ottava puntata)*, in «Solaria», cit., p. 66.

¹⁷⁴ La citazione è tratta dal cosiddetto *Quaderno '37*, raccolta di appunti scritti da Vittorini negli anni trenta e consegnati a Romano Bilenchi nel 1937 perché li conservasse, che possono essere considerati il canovaccio teorico del “comunismo cristiano” di *Giochi di ragazzi*. Tali appunti sono stati pubblicati, con il titolo redazionale sopra citato, per la prima volta sul numero speciale dedicato a Vittorini della rivista «Il Ponte», a. XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1973, pp.1132-1141.

3.3 ERICA E I SUOI FRATELLI

*E lei non voleva la bontà.
Non voleva aver da fare con la bontà.
Sapeva che cosa fosse quel ritenersi in
obbligo di fare e di dare.
E non voleva ricorrervi.*

Vittorini inizia il romanzo nel gennaio del 1936 per interromperlo nel luglio dello stesso anno quando, l'autore, scosso per l'inizio della guerra in Spagna capisce di non poter proseguire nel suo lavoro. Riprende a scrivere nel 1937 e alcuni brani vengono pubblicati in rivista: nel 1938 su «Campo di Marte» e nel 1939 su «Il Tesoretto». Creduto perso durante la guerra, l'autore ritrovò il manoscritto nel 1953 per pubblicarlo nel 1954 sulla rivista romana «Nuovi Argomenti» diretta da Alberto Moravia e Alberto Carocci con la dicitura *Romanzo interrotto: «Erica e i suoi fratelli»*.¹⁷⁵

Come confida lo stesso autore, il titolo originario dell'opera era diverso:

L'originale era quest'altro: *Erica come delle brughiere*. Si riferiva a un episodio da scrivere in cui qualcuno, un soldatino delle Murge, avrebbe chiamato la ragazza Enrica invece di Erica. La ragazza lo avrebbe corretto ogni volta: “Erica, non Enrica”. Gli avrebbe detto. “Ma Erica è l'erba delle brughiere”, avrebbe osservato il soldato. “E io così mi chiamo,” avrebbe risposto la ragazza. “Erica. Come delle brughiere”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Il testo fu pubblicato su «Nuovi Argomenti», n. 9, luglio-agosto 1954, pp. 3-66.

¹⁷⁶ La frase è tratta da una lettera che lo scrittore inviò a Moravia e Carocci e pubblicata su «Nuovi Argomenti», n. 9, luglio-agosto 1954, ora in E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 373. Vittorini la ripropone parzialmente nella sua *Nota* al volume *Erica e i suoi fratelli – La garibaldina*, Bompiani, Milano, 1956, pp. 283-286, poi in E. Vittorini, *Nota a Erica e i suoi fratelli*, in *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1998, pp. 565-567. Una copia dattiloscritta è presente nel Fondo Vittorini.

La questione del titolo e la motivazione dell'interruzione del romanzo sono chiarite in una lettera che Vittorini invia ai due redattori a introduzione dello scritto, dove spiega le ragioni che portarono all'impossibilità di terminare *Erica*:

Lo scoppio della guerra civile di Spagna, nel luglio del 1936, mi rese d'un tratto indifferente agli sviluppi della storia cui avevo lavorato per sei mesi di fila. Le prime notizie su Madrid e Barcellona [...] mi fermarono dinanzi ai giornali che n'erano pieni come dinanzi alle sbarre abbassate di un passaggio a livello [...]. Quando ricominciai a scrivere, verso settembre del '37, non fu per riprendere *Erica*. Fu per mettere giù la prima pagina di *Conversazione*. E scrivere la *Conversazione in Sicilia* mi portò più che mai lontano da *Erica*.¹⁷⁷

L'inizio della composizione di *Conversazione in Sicilia* decreta il definitivo abbandono di *Erica e i suoi fratelli*, secondo lavoro interrotto di Vittorini dopo *Giochi di ragazzi*, che segna un importante punto di svolta nell'iter artistico dell'autore.

Erica è il romanzo che congeda definitivamente il “realismo psicologico” che aveva caratterizzato le opere precedenti, quando «mi riusciva ancora naturale (come già in *Piccola borghesia* e come in *Sardegna*, come nel *Garofano*) di dire esattamente che cosa uno sentisse e che cosa uno pensasse».¹⁷⁸ Con *Conversazione in Sicilia* Vittorini cambierà registro, tentando di trasmettere «sentimenti e pensieri dei personaggi solo attraverso le loro manifestazioni esterne».¹⁷⁹

Le riflessioni in merito al romanzo sono l'ennesimo tassello di una crescente insoddisfazione dell'autore nei confronti del suo lavoro. Ciò che pesa sul suo giudizio è da una parte la ragione politica, dall'altra la continua tensione verso un modo di scrivere sentito sempre come inadeguato. Nelle testimonianze lasciateci da Vittorini, infatti, gli scritti che ricadono negli anni '30-'40 dovrebbero comporre un percorso personale, oltre che letterario, che attesti una

¹⁷⁷ E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 371 – 372.

¹⁷⁸ E. Vittorini, *Nota a Erica e i suoi fratelli*, in *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1998, p. 567.

¹⁷⁹ *ibidem*.

crescente coscienza antifascista. Il potere sovversivo dei suoi scritti è sicuramente accentuato dallo stesso Vittorini quando, nella *Prefazione* al *Garofano* addita, nella censura di tipo politico, la principale causa della mancata pubblicazione delle sue opere. Sappiamo oggi che la questione politica è una delle cause, forse la meno rilevante, dei numerosi interventi censori del Ministero della Cultura Popolare.

Quel che ci resta, invece, come indiscutibile elemento dissonante è la sensazione che Vittorini riconosca nel suo romanzo l'ennesimo tentativo fallimentare di dar vita ad una scrittura che fosse mimesi delle sue ambizioni. Le parole scritte da Vittorini nella nota introduttiva al romanzo lasciano, infatti, chiaro il segno della delusione dello scrittore nei confronti della sua produzione letteraria fino a quel momento: *Erica* si pone come tentativo mal riuscito di ricostruire, parafrasando le parole di Catalano, una *storia delle illusioni* dove ogni pagina doveva essere votata alla scoperta dell'«allegro fondamentale che è della vita, malgrado tutto, raggiunto appunto (a mostrare il – malgrado tutto –) da una partenza di disastro assoluto».¹⁸⁰ Il proposito sembra rimanere però disatteso.

Erica e i suoi fratelli è la storia di una ragazzina alle prese con la povertà del periodo post-bellico, una guerra alla quale non si fa mai accenno diretto (indicativa la scelta dell'articolo indeterminativo: «era la fine di una guerra»,¹⁸¹ verosimilmente la prima guerra mondiale) ma che fa da sfondo indispensabile alla miseria, materiale e umana, della vicenda, un'esperienza resa universale dalla scelta di non rinchiuderla entro confini spazio-temporali limitanti ed esclusivi.

Erica nell'innocenza dei suoi anni giovanili è alle prese con la povertà, abbandonata dai genitori in cerca di fortuna in un altrove non specificato, ma quasi incosciente di fronte all'indigenza che costringe lei e i suoi due fratelli più piccoli. Erica vive di illusioni, sente il mondo come un'alcova familiare e rassicurante e la propria casa come entità viva e dimensione da proteggere:

Si sentì la casa attaccata alle gonnelle [...] Era stata una sorella grande da servire; e ora d'un tratto era una bambina, la più piccola di loro, cui Erica

¹⁸⁰ E. Vittorini, *Nota a Erica e i suoi fratelli*, cit., p. 567.

¹⁸¹ E. Vittorini, *Erica e i suoi fratelli*, in *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1998, p. 495.

poteva badare come voleva lei. Chiuse la porta e la casa fu sua chiusa con lei. Cominciava e terminava con lei [...] ed Erica si sedette, si sentì la casa in grembo.¹⁸²

Il sostrato favolistico nel romanzo è tangibile, perché la favola è l'alimento immaginifico dell'infanzia cui Erica si aggrappa nonostante la miseria che ha attorno. I riferimenti alla fiaba, al sogno, sono costanti: la paura che i genitori abbandonino lei e i fratelli in un bosco, tipico *topos* delle favole, la dimensione onirica che non l'abbandona nel trasferimento dalla campagna alla città («dimenticò il mondo dove aveva vissuto prima. Ma continuò ad avere gli stessi sogni di prima»¹⁸³), la convinzione che la compagnia degli altri sia fonte di benessere costante («la felicità era anzi questa: la compagnia. Perché il brutto sulla terra, per lei, era quello che poteva non esistere»¹⁸⁴), sono tutti aspetti che costruiscono quel mondo infantile che Erica cerca ostinatamente di preservare.

Tali atmosfere però si scontrano con la realtà della storia, della realtà socio-politica italiana degli anni '30 che scorgiamo tra le pagine della vicenda di Erica: la guerra distrattamente citata all'apertura del romanzo, la disoccupazione che coinvolge anche il padre della ragazza e l'aumento drastico del costo dei generi alimentari sono tutti fattori che, accennati nella storia, contribuiscono a costruire quello scenario di miseria che diventa anche morale e che degenera nella vocazione borghese del "possedere" che Vittorini già stigmatizzava nelle pagine di *Quaderno '37*.

Lo stridente confronto tra questi due emisferi è raccontato da una voce narrante esterna, mentre Erica quasi mai prende la parola e la vicenda scorre nelle pause riflessive che si fanno commento del racconto. Anche i personaggi sono numericamente limitati. I fratelli citati nel titolo non compaiono mai attivamente nella narrazione, i genitori si presentano al lettore grazie alla percezione che Erica ha di loro e i vicini di casa, se escono dalla massa unica della *gente*, non sono mai connotati precisamente (come la *ragazza grassa* che si ostina a spronare Erica nella ricerca di un lavoro).

¹⁸² *ivi*, p. 519.

¹⁸³ *ivi*, p. 495.

¹⁸⁴ *ibidem*.

Nel romanzo, infatti, i personaggi principali, gli attori attorno ai quali ruota la storia, non sono singoli agenti; accanto ad Erica, i veri antagonisti diventano, infatti, la casa, unico bene gelosamente protetto, e la *compagnia*; quel vociare dei ragazzini che giocano nei cortili e le chiacchiere dei vicini di casa sono l'indice di confronto di Erica con la realtà, segno della crescente consapevolezza nella giovane della sua miseria. Il popolo diventa il commentatore privilegiato della vita e delle azioni della ragazza, causa della decisione che cambierà il corso della vita di Erica. Nella «gente del cortile» essa ritrova indifferenza ed egoismo e quella latente ipocrita pietà che la costringerà a scegliere la prostituzione come via di fuga dalla povertà, unico mestiere in grado di rigettare l'egoistica carità degli altri.

Le donne, inizialmente benevole nei confronti della ragazza, abbandonata dalla madre ma comunque capace di prendersi cura della casa e dei fratelli, iniziano a temere il suo stato d'indigenza, non per Erica, ma per loro stesse: «La gente voleva che la madre tornasse perché temeva di doverle portare farina e darle cose se sua madre non tornava».¹⁸⁵ La miseria acuisce gli egoismi e la perfidia ma Erica non cede alla carità, allontana con fastidio le domande interessate delle donne che la interrogano sul suo futuro. Erica rifiuta la possibilità di una sopravvivenza generata dalla «bontà da parte loro»,¹⁸⁶ non vuole piegarsi al meccanismo della carità che autoassolve, ma vuole sentirsi libera, e la sua libertà è di lavorare senza cedere a compromessi. La sua scelta è dunque quella di ottenere quella stessa libertà che ha l'operario di vendere il proprio lavoro, persegue l'obiettivo di una vita «per la quale il suo fare fosse senza equivoci guadagnarsi la vita»,¹⁸⁷ un lavoro *di male* che non l'avrebbe mai costretta a piegarsi alla compiaciuta generosità degli altri. Erica rifiuta la «bontà» e la «carità», in stretta osservanza al ripudio, ossequiato da Vittorini, di quelli che sono considerati i capisaldi della borghesia.¹⁸⁸

¹⁸⁵ *ivi*, p. 538.

¹⁸⁶ *ivi*, p. 550.

¹⁸⁷ *ivi*, p. 551.

¹⁸⁸ Vittorini si sofferma su questi aspetti in particolare negli articoli *Propaganda contro demografica*, su «Il Bargello», a. VI, n. 47, 25 novembre 1934, p. 3, e *Scarpe usate*, su «Il Bargello», a. VI, n. 51, 23 dicembre 1934, p. 3.

Vende se stessa come un prodotto facendosi merce in quelle uniche «tre ore buie»,¹⁸⁹ ore che concede agli uomini-acquirenti; li riceve nella soffitta inutilizzata al di sopra del suo alloggio, per lasciare inviolato il suo spazio vitale («Anche la casa, pensò, avrebbe potuto restare uccisa»¹⁹⁰), quello spazio costantemente minacciato e ostinatamente protetto, relegando il mercimonio in un angolo appartato della sua esistenza:

Continuava a dormire con la sorella e il fratellino, da innocente. E tutto il giorno badava alla casa da brava ragazza di casa; innocente. Tranne per quelle tre ore buie che avrebbe potuto usare per i suoi svaghi di ragazza.¹⁹¹

Nella disposizione d'animo della giovane rispetto al lavoro e al volgo è possibile intravedere la determinazione e la formazione della coscienza politica di Vittorini. In *Erica e i suoi fratelli* si fa sempre più vivido, infatti, l'atteggiamento anti-borghese nato in seno al *Garofano rosso* e maturato nel corso di questi anni.

L'imperativo del «guadagnarsi la vita», l'ansia del possedere, l'assegnazione di *meriti* e *colpe*, la carità verso i subalterni sono valori che nascono in seno alla classe borghese e attecchiscono presso il proletariato in quanto strumento (almeno presumibile come tale) per superare le difficoltà economica che le sono connaturate. Tuttavia tali valori determinano una salvezza che è solo e soltanto individuale, presupponendo pur sempre la prevaricazione di uno sull'altro, che dunque non sarà mai universale. Questo tema dell'irrealizzabilità delle «salvezze individuali», già preannunciato nel *Garofano rosso*, quando il *ragazzino senza nome* profetizzava una nuova società fondata invece su valori collettivi ma propri della dottrina corporativa, si arricchisce di nuove riflessioni che non sembrano più appartenere a tale dottrina.

Nella decisione di Erica di piegarsi a un lavoro scandaloso rifiutando il sostegno degli altri vediamo la negazione del corporativismo. L'incompiutezza del romanzo tuttavia non permette di comprendere se questa scelta determini la salvezza della ragazza o meno. Nella lettera a Carocci e Moravia lo scrittore

¹⁸⁹ E. Vittorini, *Erica e i suoi fratelli*, cit., p. 560.

¹⁹⁰ *ivi*, p. 554.

¹⁹¹ *ivi*, p. 560.

confessa che la storia si sarebbe conclusa positivamente; tuttavia non è dato sapere se Erica si salverà grazie o malgrado la sua scelta di prostituirsi, o se Vittorini abbia interrotto il romanzo proprio perché incapace di dare una risposta a tale interrogativo.

Se l'incompiutezza del romanzo ci fa apparire il tema della salvezza individuale ancora plausibile, in *Conversazione in Sicilia* tale idea sarà definitivamente condannata. Il romanzo concluderà la riflessione di Vittorini circa l'impossibilità dei rapporti umani ridotti ad un perenne conflitto degli uni contro gli altri, distruttivo dell'«allegro fondamentale» della vita.

Nel passaggio dunque dal *Garofano* a *Erica e i suoi fratelli* si esemplifica l'apertura dell'analisi socio-politica di Vittorini: se prima questa era rivolta unicamente alla classe borghese, ora l'autore compie un passo in avanti, rappresentando i rapporti umani come paradigma dei rapporti di tipo economico. Con *Conversazione in Sicilia* si chiude definitivamente questa parabola sancendo l'impossibilità dei rapporti umani nella società borghese così strutturata.

3.4 CONVERSAZIONE IN SICILIA

*Avevo viaggiato,
dalla mia quiete nella non speranza,
ed ero in viaggio ancora,
e il viaggio era anche conversazione,
era presente, passato, memoria e fantasia,
non vita per me, eppur movimento*

3. 4.1 Le premesse alla stesura di *Conversazione in Sicilia*

Il 1936 può essere indicato come lo spartiacque della carriera di Vittorini, punto nevralgico nell'evoluzione della sua scrittura. Il 1936, data dello scoppio della guerra in Spagna, e il biennio '37-'38, coincidente con l'inizio della stesura di *Conversazione in Sicilia*, segna il periodo d'incubazione di un ripensamento in termini non solo artistico-narrativi ma anche personali e umani dell'autore che sfoceranno nella denuncia insita nel nuovo romanzo e nella ridefinizione dei rapporti intercorrenti tra cultura e politica.

«Tutto l'inverno del '35-'36, e poi tutta la primavera '36, e l'estate '36, e quei giorni di luglio '36 coi primi giorni delle notizie dalla Spagna, e l'agosto del '36 sempre con la Spagna, novembre con Cina e Spagna fino alle pagine con fanfare di Cina e Spagna da cui cominciò *Conversazione*, io cercai in me stesso e intorno a me stesso in qual modo avrei potuto svoltare verso uno scrivere che mi permettesse di dire la cosa che avevo da dire».¹⁹²

L'elemento politico diventa catalizzatore della svolta stilistica. Sotto l'egida di un

¹⁹² La citazione è tratta dalla lettera apparsa in testa alla prima pubblicazione di *Erica e i suoi fratelli* sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1945, cfr. M. Corti, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, p. XXVII.

nuovo bisogno di aderenza alla contemporaneità, Vittorini abbandona *Erica e i suoi fratelli* per dedicarsi a *Conversazione in Sicilia*.

Il 25 luglio del 1936 Vittorini scrive all'amico Guarnieri della sua ansia che monta all'arrivo delle notizie sulla Spagna:

Io farò qualche pazzia se gli operai perdono! Qualche pazzia per dire la mia solidarietà, per essere con quei morti in qualche modo! Ho una bandiera rossa nel cuore che mi viene dal loro sangue! Guai se il loro sangue non fosse vittoria! [...] E muoio dall'ansia che sia vittoria.¹⁹³

La crescente necessità di partecipazione guida la penna di Vittorini che nell'agosto dello stesso anno invia al «Bargello» un racconto breve a firma di El Gringo.¹⁹⁴ Qui immagina di sbarcare a Malaga e di essere immediatamente travolto da una folla in corteo: «ma non si vedevano teste, ognuno portava una bandiera rossa».¹⁹⁵ Una folla festante attraversa la città unita sotto un'unica bandiera e dai balconi vengono gettati garofani, mentre solo un grido si ripete: «Viva la morte redentrice».¹⁹⁶

In un articolo pubblicato il 29 settembre del 1945 sul *Politecnico*, Vittorini tornerà a parlare di quell'anno cruciale, spiegando l'incredibile impatto che quegli eventi ebbero su di lui e sui suoi colleghi, di come la guerra in Spagna si fosse cristallizzata come avvenimento cruciale nella formazione politica degli italiani antifascisti:

«Una voce era alla radio, un canto insopprimibile di gallo, *màs hombre*, in una sconosciuta lingua, in spagnolo... Così si è formata l'educazione politica degli italiani che ora hanno abbattuto il fascismo e vogliono costruire un paese nuovo: non per trasmissione di esperienza da padri a figli e da vecchi a giovani, ma per dure, brutali lezioni avute direttamente dalle cose e dentro le cose, per lente maturazioni individuali, per faticose scoperte di verità: tutta

¹⁹³ E. Vittorini, *Lettera a Silvio Guarnieri*, 25 luglio 1936, in E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 58.

¹⁹⁴ Il racconto, inedito, è stato riscoperto da Falaschi e pubblicato in «Inventario», Nuova Serie, n. 13, 1985 con il titolo *Elio Vittorini: Lettere al «Bargello», con un inedito sulla guerra in Spagna*. Ora in *Appendice a Conversazione in Sicilia*, a cura di G. Falaschi, Milano, Rizzoli, 2008.

¹⁹⁵ *ivi*, p. 349.

¹⁹⁶ *ibidem*.

auto-educazione, e tutta tra il luglio del '36 e il maggio del '39. Il vecchio antifascismo non lo trovammo che dopo [...]. Fu per la guerra civile in Spagna che lo trovammo. E fu perché la guerra civile di Spagna ci aveva insegnato anche a cercare. Non abbiamo dunque ragione se diciamo che la guerra di Spagna ha una grande importanza nella nostra storia?». ¹⁹⁷

L'esperienza della guerra, la necessità di immergersi totalmente nel presente, il richiamo a più alti doveri con quel *mas hombre* che risuona alla radio segnano l'inizio di un nuovo corso storico.

La guerra in Spagna viene dunque ad identificarsi come il momento nel quale si palesò, nelle coscienze degli italiani, la necessità di risvegliarsi dal torpore intellettuale e d'azione nel quale il fascismo li aveva gettati. Vittorini prende così atto dell'inganno e del fallimento del suo iniziale credo politico e matura la convinzione della necessità di un maggiore coinvolgimento dell'intellettuale nell'ambito della contemporaneità. L'esperienza spagnola diventa dimostrazione della possibilità riservata ad ognuno di poter agire direttamente sul presente: «Ora sentivano che nell'offeso mondo si poteva esser fuori dalla servitù e in armi contro di essa, con trombe contro di essa». ¹⁹⁸ L'esempio di una rivoluzione partita dal basso, che nella classe proletaria aveva trovato il suo principale motore, designa la forza che solo la disperazione di un'umanità *offesa* può scatenare.

Tutti questi fattori determinano l'acquisizione di una crescente consapevolezza che ha inevitabili ripercussioni anche sui mezzi espressivi dello scrittore. Il riconoscimento dell'*offeso mondo* costringe l'intellettuale a non chiudersi più in una sfera privata e autoreferenziale ma ad aprirsi alla società mettendo a disposizione gli strumenti che gli competono per collaborare al riscatto dell'umanità. Matura dunque quel bisogno di *conversazione*, di dialogo a più voci, di scambio produttivo a più livelli che troveremo come motivo ispiratore del nuovo romanzo vittoriniano.

A formare il retroterra culturale che portò alla scrittura di *Conversazione*,

¹⁹⁷ E. Vittorini, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

¹⁹⁸ *ibidem*.

accanto allo scoppio della guerra civile spagnola, è la letteratura americana, la cui influenza esercitata sull'attività di Vittorini sfocerà nella redazione dell'antologia *Americana* nel 1942. Il periodo di riflessione critica avviata dagli eventi politici è difatti supportato da una crescente attenzione per la produzione di autori d'oltreoceano come Caldwell, Hemingway, Saroyan e Faulkner.

L'analisi della storia e le ricadute che essa ha sulle dinamiche socio-politiche e personali della società non solo italiana ma anche straniera sono dunque al centro delle riflessioni vittoriniane. L'interesse per la letteratura americana manifestato da Vittorini è sicuramente supportato da quell'aspetto antiretorico e antitradizionalista che solo una cultura in via di formazione può permettersi con tanta libertà. In un periodo nel quale le contingenze storiche e sociali stringono in una morsa l'*intelligenza* italiana, l'autonomia espressiva degli americani diventa chimera ed esempio, spunto per una rifondazione, tutta italiana, della nostra cultura. Il sentimento provato da Vittorini di rifiuto della storia trova in quella letteratura in formazione il riscontro perfetto.

L'autonomia degli scrittori americani viene messa in luce già nel 1937 in un articolo pubblicato sulla rivista «Letteratura», nel quale Vittorini descrive così Faulkner:¹⁹⁹ «egli è agitato dal non ancora compiuto, non ancora armonizzato e diventato coscienza, l'ancora sconosciuto, che significa un altro passo, grande o piccolo, da acquistare alla letteratura e alla civiltà».²⁰⁰

Faulkner sembra dunque fornire allo scrittore siciliano il modello di una letteratura come parte attiva nella costruzione di una civiltà nascente, in una concezione, tutta vittoriniana, di coscienza come azione militante nella formazione della storia.

Nello scambio attivo e dinamico con il presente, la storia, di cui inevitabile è la percezione della violenza che essa infligge al mondo offeso, si pone come soggetto dell'indagine intellettuale e il riscatto dell'umanità ne diventa obiettivo ultimo.

In un progetto nel quale necessaria è l'azione diretta e partecipata al cambiamento, diventa chiaro il perché dell'insoddisfazione di Vittorini di fronte

¹⁹⁹ L'articolo in questione è: E. Vittorini, *William Faulkner – Oggi si vola*, in «Letteratura», n. 3, 1937, pp. 174 – 175.

²⁰⁰ *ivi*, p. 175.

ad autori come Cain o Wilder²⁰¹ nei quali, la mancanza di tormenti interiori e l'atteggiamento di semplice registrazione delle «forme del mondo offeso», rendono impossibile un'attiva opera di cambiamento. La medesima incapacità ad agire e la semplice attestazione della sofferenza è riscontrabile in *Conversazione in Sicilia* nel personaggio di Ezechiele, lo scrittore che scandisce i propri discorsi ripetendo costantemente, come una nenia, la sua sofferenza «per il dolore del mondo offeso».²⁰²

Quando, anni dopo, Vittorini torna a parlare di *Conversazione*, esterna chiaramente il bisogno di un atteggiamento pragmatico e militante:

Ciò che interessa l'autore non è una "mimesi" della realtà (in cui si lascia alla realtà stessa, alla sua voce diretta, di "rendere" o "non rendere" presto o tardi come trasformazione di questa) ma un'*utilizzazione* della realtà che possa rendere immediatamente, subito, costituire subito, per le forze storiche, un'arma, uno strumento di trasformazione, o insomma una chiamata a trasformare.²⁰³

Analizzando l'intreccio che lega la composizione di *Americana* e di *Conversazione* appare chiaro come Vittorini abbia tuttavia difficoltà a fornire soluzioni al travaglio dell'uomo e metta, invece, in mostra i due esiti che da quel travaglio derivano. Da una parte dunque la *conversazione*, la parola come bisogno di socializzazione e condivisione di un tormento comune, dall'altra il silenzio, ossia la solitudine come spazio consolante e privatizzante, quel silenzio che in tanti personaggi vittoriniani si fa solipsistica chiusura in sé; in quest'ottica Vittorini costruisce personaggi come Iskander di *Giochi di ragazzi*, il cui silenzio «era di persona che si rende conto»,²⁰⁴ del vecchio del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, o ancora di Enne 2 che affronta da solo la morte in *Uomini e no*.

Dunque la parola, detta o taciuta, è lo strumento attraverso il quale si esplica

²⁰¹ Gli articoli cui si fa riferimento sono rispettivamente: E. Vittorini, *James Cain*, in «Omnibus», n. 21, 1938 poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 101-102; E. Vittorini, *Il teatro di Thornton Wilder*, in «Omnibus», n. 49, 1938 poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 107-109.

²⁰² E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in E. Vittorini, *Le opere letterarie*, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 675.

²⁰³ E. Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 67.

²⁰⁴ E. Vittorini, *Giochi di ragazzi*, cit., p. 457.

il tormento dell'uomo, che trova nelle tensioni socio-politiche il suo interlocutore e nella rifondazione della cultura l'unica possibile soluzione.

L'amara consapevolezza di Vittorini è che, tuttavia, la cultura finora non è stata in grado di fornire gli strumenti per risolvere il dissidio interiore che anima l'uomo, per porre fine alla violenza e all'offesa della storia e registra in sé il fallimento di tale incapacità.

Questo è stato il motore che ha spinto Silvestro al viaggio, così come avvenne per i Padri Pellegrini che partirono alla volta dell'America.

In questa disanima appare esemplare la lettera che Cesare Pavese invia a Vittorini a commento di *Americana*; egli scrive:

«Voglio parlare del giuoco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione, purezza, ferocia e innocenza che hai instaurato in quella storia. Non è né un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la tua conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato e la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letteratura mondiale (quella letteratura mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americano si è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu racconti».²⁰⁵

L'America e l'analisi della letteratura americana diventa dunque paradigma di quella dialettica tra *purezza* e *ferocia*, attestazione dell'offesa e necessità di cambiamento che contraddistingue, secondo Vittorini, il vecchio mondo.

Così *Conversazione* e *Americana* trovano un terreno di condivisione fondamentale in quell'ansia di rigenerazione collettiva che animava Vittorini alla fine degli anni '30. I Padri Pellegrini lasciarono le loro terre perché «delusi del mondo non volevano più il mondo: astratti furori li agitavano, l'idea della grazia, l'idea del peccato, i pregiudizi feroci del dualismo calvinista. E non avevano più la forza di affermarli nelle vecchie città delle lotte religiose; fuggivano come se

²⁰⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp.233-234. La lettera, datata 27 maggio 1942, in realtà non venne mai spedita e lo stesso Vittorini ne venne a conoscenza solo dopo la pubblicazione postuma del diario dell'amico.

non vi credessero, come se vi rinunciassero».²⁰⁶ Se allora questa necessità veniva risolta nella ricerca di una nuova terra, e da lì di una letteratura rifondata che rispondeva a rinnovati stimoli, ora il bisogno di sublimare gli astratti furori spinge l'io narratore-scrittore a ritornare alla terra natale, riscoprire il proprio passato per ritrovare l'origine dell'umanità offesa. Il bisogno di appagare un *furore* viene tradotto, in *Conversazione*, da un piano sociale ad un piano politico: mezzo e esito comune di questa necessità è l'urgenza espressiva e dunque la prosa.

Ma se *Americana* sembra rappresentare una reazione proficua a questi furori, *Conversazione* mette in luce gli aspetti negativi e drammatici. In entrambe le opere però, e soprattutto in *Conversazione*, la parola viene riscoperta come nuovo strumento ad uso di una coscienza risvegliata da nuovi doveri. In questo nuovo significato della parola sussiste la necessità della *conversazione*.

Nell'articolo *Di Vandea in Vandea, il Vespro Siciliano*,²⁰⁷ apparso nell'agosto del 1937 su «Letteratura», scritto quindi pochi mesi prima dell'inizio della stesura del romanzo, molti critici intravedono l'ulteriore retroterra ideologico che prepara a *Conversazione in Sicilia*. Qui Vittorini sprona l'uomo ad instaurare un rapporto attivo con la storia, farsi elemento dinamico nello sviluppo degli eventi; nell'atteggiamento d'attesa passiva risiede infatti il *regresso*:

«L'uomo che si è abbandonato e rassegnato al male nella speranza supina del bene futuro ha interrotto quella così detta fatalità e ha lasciato invadere se stesso dall'inerzia delle cose per la quale un male può durare, come durano le montagne, anche eterno. Insomma, quell'apparente fatalità di progresso è in noi che lottiamo fin che lottiamo».²⁰⁸

In una semplice equazione, Vittorini formula la sua idea di civiltà: se una coscienza «fresca e viva» conduce al progresso civile, l'«inerzia» e l'«ignavia» conducono alla sopraffazione. Si inizia così a delineare la formazione di un'idea di intellettuale come forza attiva e come interlocutore dinamico con il presente

²⁰⁶ E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 2-3.

²⁰⁷ E. Vittorini, *Di Vandea in Vandea, il Vespro siciliano*, in «Letteratura», n.4, 1937, pp. 11-22.

²⁰⁸ *ivi*, p. 11.

che prenderà corpo definitivamente nel dibattito sulla letteratura *engagée* apparso sulle pagine del Politecnico.

3.4.2 L'opera: *Conversazione in Sicilia*

Sulla scia emozionale degli eventi in Spagna e delle considerazioni sulla storia e sul rapporto tra coscienza e azione (rapporto sul quale tornerà con *Uomini e no*), Vittorini inizia a scrivere *Conversazione in Sicilia*. La stesura del nuovo romanzo occupa l'autore a partire dal settembre del 1937. Nell'aprile del 1938, sul n. 6 della rivista «Letteratura», compare la prima puntata dell'opera, la cui pubblicazione continuerà fino all'aprile del 1939. Il 1° marzo 1941 esce, pubblicato da Parenti, *Nome e lagrime* che comprende *Conversazione* e il racconto che dà il titolo al volume. La scelta di pubblicare le due opere insieme fu suggerita da Gherardo Casini, funzionario del Ministero della Cultura Popolare, interpellato da Bilenchi, nel tentativo di aggirare un possibile intervento della censura, attenuando l'impatto del romanzo, di eco antifascista, con un racconto breve privo di implicazioni politiche. Nello stesso anno Bompiani ripubblica l'opera con il nome definitivo di *Conversazione in Sicilia*, precedendo di poco l'edizione per Einaudi dello stesso anno.

L'opera, al contrario di molte altre di Vittorini, non subirà grandi rimaneggiamenti nel passaggio dalla rivista al volume e quei pochi ritocchi riguarderanno alcune riduzioni e sfrondamenti studiati nell'ottica di una maggiore fluidità del testo.

La scrittura di *Conversazione in Sicilia* subisce gli effetti propagati dalla guerra civile spagnola: risentendo del frastuono emotivo nato dalla crescente consapevolezza di un mondo offeso dalla barbarie dittatoriale, la sua composizione viene a collocarsi come un atto di opposizione, un grido di rivolta contro la violenza fascista. Nel romanzo convergono una serie di motivi che spaziano dal sentimento di un necessario attivismo ad uno studio delle concezioni marxiste che caratterizzano l'evoluzione del pensiero vittoriniano sul finire degli

anni '30. Se nell'agosto del 1937 Vittorini scrive a Guarnieri del marxismo come via per la liberazione umana, è facile comprendere come l'autore in questi mesi stesse gradualmente abbandonando la teoria corporativista per un progressivo avvicinamento, pur sempre ridimensionato dall'autore stesso, alle idee marxiste. Questo è un periodo concitato nel quale Vittorini dà più volte dimostrazione di rabbia e frustrazione nei confronti di un panorama politico disastroso. L'immobilismo italiano di fronte allo scoppio del conflitto spagnolo, il suo tentativo di raggiungere la Spagna, gli articoli sul Bargello, l'espulsione dal PNF sono tutti effetti di questa crescente smania di attivismo e cambiamento sociale in Vittorini.

La tensione prodotta da tali eventi spinge l'autore a intraprendere il nuovo lavoro letterario; l'urgenza espressiva che è alla base della scrittura di *Conversazione* è così forte da costringere Vittorini ad abbandonare, non ancora concluso, il romanzo *Erica e i suoi fratelli* e ad accantonare successivamente il progetto di dare un seguito al *Garofano rosso* con il romanzo *Giochi di ragazzi*. Proprio *Giochi di ragazzi*, benché sia un'opera non conclusa e appena abbozzata, si presenta come una tappa strumentale e necessaria nell'interpretazione del percorso narrativo e ideologico che da *Garofano rosso* porta a *Conversazione in Sicilia*. È in quel romanzo che Vittorini inizia a ragionare sul concetto di «figure di funzione» cioè di personaggi che si fanno strumento chiave per costruire l'apparato simbolico che sottende la storia. Per questo motivo già nei lavori precedenti a *Conversazione* è possibile intravedere le prefigurazioni dei protagonisti della nuova opera: così come nota Anna Panicali, è evidente scorgere, nel colonnello di *Giochi*, quegli aspetti che caratterizzeranno il sellaio – poeta Ezechiele, anche se in quest'ultimo verrà accentuata l'eco profetica. Forse la principale discriminante, dal punto di vista narrativo, tra i testi precedenti e *Conversazione in Sicilia* è l'abbandono quasi definitivo della dimensione realistica e dell'indagine sociologica in favore di un dettato dal forte impatto allegorico-simbolico.

Il nuovo romanzo racconta di un doppio viaggio; fisico, dal nord verso la Sicilia e coscienziale, dell'io negli abissi delle proprie origini, un ritorno primordiale all'infanzia che vuole essere anche ricerca di un luogo e un tempo

non contaminati dal dolore della storia.

Il protagonista, Silvestro Ferrauto, tipografo a Milano, spinto da *astratti furori*, non chiariti ma facilmente intuibili, decide di tornare in Sicilia, terra d'origine, per incontrare la madre Concezione. Silvestro confessa fin da subito il presupposto che spinge al suo viaggio, al di là del pretesto familiare. L'uomo è infatti stanco di un'esistenza condannata dall'inerzia, dalla sfiducia verso la storia che lo costringe in un granitico immobilismo. Ma a questa consapevolezza non oppone che *furori* astratti, non reazione ma semplice contemplazione. La spinta a partire arriva da una lettera del padre che gli comunica di aver lasciato la moglie per stabilirsi a Venezia con un nuovo amore. Silvestro decide così di far ritorno in Sicilia per qualche giorno. L'esile appiglio narrativo è l'innescò per raccontare un percorso nei meandri della coscienza di Silvestro che diventa modello di quell'atteggiamento d'indifferenza che Vittorini condanna nella sua generazione. Il viaggio si trasforma in un percorso introspettivo e d'analisi: le conversazioni con la madre, che lo riportano a luoghi e situazioni dell'infanzia, a un mondo di certezze ora perdute, i dialoghi con i compagni di viaggio e gli abitanti del luogo (l'arrotino, il sellaio, il commerciante di stoffe) che confondono i confini tra il reale e l'onirico si fanno termometro di una realtà di miseria e dolore. Il ritorno a casa coincide con l'attivazione di una serie di ricordi del proprio passato che sono utili strumenti di scavo psicologico e indici del percorso fisico e simbolico intrapreso da Silvestro.

Sul traghetto che lo conduce verso la Sicilia, l'uomo inizia la prima conversazione del romanzo. I siciliani che incontra non lo riconoscono come conterraneo, lo credono un forestiero, tanto che Silvestro sarà costretto a ripetere per tre volte la frase «Non c'è formaggio come il nostro»²⁰⁹ per convincere gli astanti di condividere con loro la stessa identità regionale. L'inerzia nella quale ha ristagnato l'esistenza di Silvestro ha compromesso anche la percezione che gli altri hanno di lui. Il siciliano con il quale il protagonista parla, il venditore d'arance, è il primo contatto con l'umanità straziata:

Il piccolo siciliano parve disperato, e rimase in ginocchio, una mano in tasca,

²⁰⁹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 576.

l'arancia nell'altra. Si rialzò in piedi e così continuò a stare, col vento che gli sbatteva la visiera molle del berretto contro il naso, l'arancia in mano, bruciato dal freddo nella piccola persona senza cappotto, e disperato, mentre a picco sotto di noi passavano, nel mattino di pioggia, il mare e la città.²¹⁰

Inizia qui il tentativo di Vittorini di restituirci l'immagine di un mondo mitico e ancestrale attraverso i ritratti del popolo siciliano che rimane *soave* nonostante la cupezza della miseria e della fame.

Il successivo tragitto in treno permetterà a Vittorini di presentare il volto del potere, cieco e prepotente, attraverso le figure di due questurini, Coi Baffi e Senza Baffi. Il continuo uso da parte dell'autore di nominare i suoi personaggi attraverso semplici connotazioni fisiche testimonia la volontà di universalizzare determinati aspetti e atteggiamenti umani escludendone la personalizzazione individuale. I due poliziotti mostrano un atteggiamento dispotico e rispondono alle responsabilità che il loro ruolo gli impone in modo cieco e disciplinato. Ad assolverli tuttavia subentra un personaggio chiave nel romanzo, altro incontro casuale sul treno: il Gran Lombardo. Questi permetterà a Silvestro di comprendere i «nuovi doveri» necessari a fondare una coscienza consapevole e rinata all'insegna di nuovi adempimenti morali:

Credo che l'uomo sia maturo per altro – disse. – Non soltanto per non rubare, non uccidere, eccetera, e per essere un buon cittadino... Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri [...] Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo.²¹¹

Il Gran Lombardo mostrerà a Silvestro il lato umano dei due poliziotti, spiegando come, essendo siciliani, siano anch'essi condannati al destino di quel «popolo triste». La scelta di diventare poliziotti è determinata dalla disperazione: «Che fa uno quando si abbandona? Quando si butta via per perduto? Fa la cosa che più odia di fare... Credo che sia questo».²¹²

Dopo un lungo viaggio attraverso le coste e l'entroterra siciliano, Silvestro

²¹⁰ *ivi*, p. 578.

²¹¹ *ivi*, p. 590.

²¹² *ivi*, p. 589.

arriva nel paese natale e finalmente si ricongiunge con la madre, Concezione Farrauto. Dall'incontro con la donna in poi, il flusso memoriale investe il personaggio che riscopre il presente attraverso le intermittenze del suo vissuto passato.

Vittorini affida al personaggio femminile un nome proprio; è quantomeno improbabile che la scelta di Concezione, nome così evocativo, non sia stata determinata dalla volontà di richiamare il ruolo anche simbolico assunto dalla donna, ossia di genitrice di una nuova esistenza, colei che accompagnerà Silvestro lungo una tappa del suo cammino di rinascita. La madre, custode della vita e del passato, richiama alla memoria anche la figura del padre di Silvestro, uomo pavido, fedifrago, velleitario attore e regista teatrale. A lui gli si contrappone invece il ricordo del nonno del protagonista, uomo forte la cui reminiscenza si sovrapporrà, nei racconti della madre e nei pensieri di Silvestro, alla figura del Gran Lombardo, come *exemplum virtutis*: «Ora a me pareva che di nuovo mi fosse indifferente essere là, da mia madre, in viaggio, e non essere piuttosto nella mia vita di tutti i giorni, eppure, sempre con nostalgia del Gran Lombardo, chiesi: – Era soddisfatto di sé? Era soddisfatto di sé e del mondo, il nonno?». ²¹³

La terza parte del romanzo è occupata dal giro delle iniezioni intrapreso da Concezione insieme con il figlio. La donna si fa accompagnare nel suo percorso di visite ai malati del paese permettendo a Silvestro di entrare in contatto con le manifestazioni più efferate del dolore degli uomini. Negli anfratti bui delle loro stanze, i malati hanno la semplice consistenza di «voci»: «Parlavano lontane da me, tutte e tre le voci, ed erano di creature invisibili». ²¹⁴ Il racconto del giro per le iniezioni è tutto giocato sulla contrapposizione di buio, le stanze dei malati, e ritorno alla luce nelle strade del paese, in un continuo rimando alla discesa nel mondo della sofferenza e rinascita: «E di nuovo entrammo in un buio» ²¹⁵ e, di contro, «Uscimmo e ritornammo a camminare, tra muri d'orti». ²¹⁶

La musica di zampogne che risuona pressoché continua e in lontananza nel paese richiama poi, da un lato, al melodramma, modello teatrale da sempre

²¹³ ivi, p. 622.

²¹⁴ ivi, p. 635.

²¹⁵ ivi, p. 639.

²¹⁶ ivi, p. 636.

inseguito dall'autore, e dall'altro, al ruolo rivelatore della musica come strumento espressivo non verbale cui Vittorini farà ricorso nel *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, con il suono dello zupfalo di Muso-di-fumo.

L'ultima visita è forse la più significativa. La casa, al contrario delle altre, è in luce, le voci sono presenza corporea e il malato si mostra a Silvestro:

«Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano».²¹⁷

Tutto lo strazio, l'umanità della sofferenza e la sofferenza dell'umanità sono ritratti nella stanza di quel malato. Qui il protagonista prende finalmente contatto con «la gente, vidi in loro tutta la gente che non avevo visto prima».²¹⁸

Sul finire del giro con la madre Silvestro si lascia andare ad una lunga riflessione:

«Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro piange. Tutte e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame».²¹⁹

²¹⁷ ivi, p. 642.

²¹⁸ ivi, p. 641.

²¹⁹ ivi, pp. 645-646.

La dicotomia che scinderà l'essere umano in *Uomini e no*, ammettendo la compresenza nel medesimo animo di nature opposte e in conflitto tra loro, nasce qui, dalla contemplazione dell'umanità: se in *Conversazione* questa dicotomia investe tutta l'umanità divisa come in due fazioni contrapposte, in *Uomini e no* sarà una condizione interiorizzata che lacera l'animo di ognuno in una eterna lotta. L'idea della sofferenza che affligge il mondo è estremizzata in uno schema dualistico che vede contrapposti coloro che ridono e coloro che piangono e dove i «morti di fame» sono inevitabilmente condannati.

Nella quarta parte di *Conversazione*, coincidente con l'incontro di Silvestro con gli abitanti del paese, il tono simbolico-onirico della narrazione prende il sopravvento, spingendo il confine del significato delle cose ben oltre il manifestarsi oggettivo delle stesse. Se le sezioni iniziali del romanzo sono state ad appannaggio di uno scavo interiore e personale, le conversazioni intraprese di qui in poi amplificano la loro eco connotandosi di valenze politiche e, di conseguenza, di urgenze collettive. Attraverso il dialogo con Calogero, Porfirio ed Ezechiele, Silvestro si trova costretto a constatare che l'*offesa* del mondo è ovunque. Ogni personaggio incontrato è contemporaneamente se stesso e simbolo di quell'*offesa*, e le invocazioni di alcuni di loro a resistere (come l'arrotino Calogero che continua nel suo lavoro sebbene non ci siano più lame da affilare) sembrano perdersi nel silenzio di un immobilismo senza appello. Calogero lamenta di non avere più lame da affilare e sogna spade vere e cannoni: «Ah, se tutti avessero sempre una vera lama!». Ezechiele, il sellaio che «come un eremita antico» registra la storia dell'umanità offesa, simbolo dell'intellettuale che pur raccontando quel dolore ne rimane sempre ai margini, incapace di rendersi parte attiva, mostra il volto universale della sofferenza.

Il gruppo formatosi si reca nell'osteria di Colombo dove Silvestro vede come si tenti di offuscare con l'alcol le proprie afflizioni. Il protagonista ancora una volta sembra rimanere ai margini della vicenda, rifiuta l'ennesimo bicchiere di vino che gli versano e quel modo di aggirare il dolore non affrontandolo. Silvestro non vuole rimuovere, brevemente, la consapevolezza acquisita:

«Il vino sembrava buono, eppure io non potevo berlo; per tutto il passato

umano in me sentivo che non era cosa viva spremuta dall'estate e dalla terra, ma triste, triste cosa fantasma spremuta dalle caverne dei secoli. E che altro poteva essere in un mondo sempre offeso? Generazioni e generazioni avevano versato il loro dolore nel vino, cercato nel vino la nudità, e una generazione beveva dall'altra, dalla nudità di uno squallido vino delle altre passate, e da tutto il dolore versato».²²⁰

Silvestro vuole immergersi totalmente nel presente e in esso nella perdurante offesa storica subita dagli uomini, senza ricorrere ad effimeri sollievi.

La quinta parte del romanzo raggiunge il culmine della *spannung* lirica. Qui si svelano a Silvestro le ultime e più significative epifanie del suo viaggio.

Stordito dal vino, il protagonista si ritrova nel cimitero del paese dove incontra un soldato in divisa che lentamente riconosce come Liborio, il fratello morto in battaglia. Nel tragico racconto si palesa tutta l'efferatezza dell'offesa perpetuata ai danni degli uomini, che non godranno della gloria dei pochi eroi ma che rimarranno a giacere in un campo dimenticati dalla storia. Liborio racconta la straziante vicenda che è sì personale, ma che lo accomuna a tutta l'umanità vessata. Il fantasma del fratello narra di come la morte solo apparentemente sembra risolvere i tormenti di una vita sacrificata giacché la serenità nel riposo non è raggiunta perché condannata dall'ingiuria della guerra:

«Oh voi dimenticate che siete tra queste tombe» dissi io.

«Niente affatto» egli rispose. «So bene di essere anche qui, e che nulla può offendermi... Sono tranquillo, quanto a questo»

«Insomma, siete felice» io osservai

Egli sospirò di nuovo. «Come potrei esserlo? Giaccio su un campo di neve e di sangue da trenta giorni».²²¹

Il soldato non risponde alle insistenti domande di Silvestro e i suoi lapidari «ehm» si susseguono sempre più soventemente.

La fine della quinta parte segna l'epilogo di questo viaggio nei meandri

²²⁰ *ivi*, p. 685.

²²¹ *ivi*, pp. 692-693.

dell'umanità; sotto il monumento ai caduti sfilano, in un addolorato corteo, tutti i personaggi incontrati da Silvestro, «tutti loro, re e oppositori, vincitori e vinti...», tutti i dolenti attori che «appartengono alla storia».²²² Davanti agli occhi di Silvestro si dipana il compendio di tutte le sofferenze che la storia ha inflitto agli offesi.

Il breve epilogo del romanzo mostra il protagonista tornare dalla madre per salutarla prima della partenza. Entrato in casa vede Concezione lavare i piedi ad un uomo inizialmente percepito come il padre di Silvestro finalmente ritornato sui suoi passi. Ma i contorni si confondono, l'uomo diventa il nonno o il viandante, fuggevole passione vissuta dalla madre nel passato. L'ultimo scambio con la donna suggella la fine del romanzo: «A proposito, tu mi hai imbrogliato con quella Cornelia, - mi disse. - non fu sul campo che morirono i suoi Gracchi. - Non fu sul capo? - io esclamai, sempre sottovoce. - No, - continuò mia madre. - l'ho visto nei vostri libri di ragazzi».²²³ L'azione rivoluzionaria dei Gracchi fu pagata con il sangue ma risarcita dalla memoria storica. Nessuno però ricorderà Concezione e il lutto per suo figlio morto in battaglia.

Costruito come una «suite di dialoghi»,²²⁴ il romanzo prende stilisticamente le distanze dalle opere precedenti nelle quali gran parte del testo era occupato da monologhi. Qui l'autore cerca di portare a compimento quella fusione con il melodramma cui dichiarava di ambire nella *Prefazione* al *Garofano rosso*. Il forte lirismo del testo si avvicina, infatti, alle soluzioni raggiunte in queste rappresentazioni teatrali nelle quali la musica permetteva di ottemperare alla volontà «risolvere poeticamente tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica».²²⁵ In linea con questa scelta, Vittorini divide i capitoli in cinque sezioni che, come giustamente rileva Covi,²²⁶ emulano l'organizzazione in atti di una *pièce* teatrale. Così si susseguono il viaggio in treno, l'incontro con la madre Concezione, il giro per le iniezioni, l'incontro con gli abitanti del paese e

²²² *ivi*, p. 694.

²²³ *ivi*, p. 710.

²²⁴ La definizione è tratta da una lettera che Vittorini scrive a Guarnieri il 7 giugno 1938; cfr. E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 87.

²²⁵ E. Vittorini, *Prefazione* de *Il Garofano rosso*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, p. 434.

²²⁶ Per approfondimenti cfr.: R. Covi, *Conversazione in Sicilia, Americana, Racconti lirici*, in *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 221-231.

il dialogo con il fratello morto; nell'epilogo, infine, il ritorno del padre a casa e la riflessione sul sacrificio delle madri e dei figli.

Nella tensione verso il melodramma risiede anche la rappresentazione scenica degli uomini incontrati da Silvestro, personaggi che, attraverso un uso antonomastico della nominazione, perdono la loro individualità per farsi simbolo, maschere. Vittorini mette in scena la sua realtà animandola con gli archetipi dell'umanità offesa e con i molteplici volti che il potere assume. Prendono così vita i due questurini, Coi Baffi e Senza Baffi, che assurgono ad emblema del potere istituzionale; il siciliano che vende le arance, nel tentativo di strapparsi alla miseria; Ezechiele, lo scrittore-profeta che, rivestendo il ruolo di una cultura inattiva, registra solo passivamente il dolore dell'umanità e, ancora, l'oste che continua a versare il vino agli ospiti ormai ubriachi, parafrasi della ricerca di effimeri sollievi apparentemente ottenibili grazie all'offuscamento della mente. Il confine, dunque, tra realtà e sublimazione o rappresentazione di essa tende lentamente a sparire: «Guardai, temendo, anche mia madre. Avvolta nella coperta era, tra le sue cose, come ognuna delle sue cose; piena di tempo; di uman genere passato, infanzia e via di seguito, uomini e figli, altro che storia».²²⁷

Il tentativo di Vittorini è dunque quello di restituire un'immagine del mondo in «quarta dimensione» nella quale, alla rappresentazione oggettiva delle cose, si sommi la suggestione evocativa suscitata dalla memoria e filtrata dalla coscienza del presente. La funzione della memoria dunque è di evocare un'utopica realtà idillica che, nella realtà, è stata affossata dalle offese della storia.

²²⁷ *ivi*, p. 703.

3.4.3 Il viaggio e la memoria

All'inizio del romanzo Silvestro racconta della sua vita e di sé, inchiodato in una condizione di atarassia, tacita rassegnazione, «quiete nella non speranza».²²⁸ Silvestro osserva il «genere umano perduto»²²⁹ e rimane «senza dire una parola, chinavo il capo»,²³⁰ indifferente anche verso gli affetti più cari. Il rifiuto di perpetuare quest'atteggiamento spinge l'uomo ad intraprendere il proprio viaggio, *topos* letterario delle opere vittoriane che qui in *Conversazione in Sicilia* assurge a tema guida di tutto il romanzo.

Apparentemente costruito come un *nostos*, viaggio di ritorno verso casa, il cammino di Silvestro non si conclude però con l'approdo alla terra natale. Infatti, se lo schema tipico della drammatizzazione dei poemi epici prevedeva un ritorno alla propria patria attraverso pericoli e peripezie che accrescevano l'esperienza del protagonista, quello di Silvestro riporta sì ai luoghi dell'infanzia ma per poi ritornare al punto di partenza. L'andamento del viaggio dunque non è progressivo ma circolare.

Il cammino di Silvestro nasce dunque dalla percezione dei tormenti che lacerano l'umanità; impotente di fronte a tanto dolore, il protagonista sceglie di emanciparsi dall'intellettualistico atteggiamento di mero osservatore degli eventi per mettersi alla ricerca e comprendere le origini degli stessi. Silvestro vuole oltrepassare la soglia di quell'immobilismo che lo ha condannato finora, da quel silenzio che ha caratterizzato la sua vita. Sente ora il bisogno di rendersi parte attiva: sente ora la necessità di *conversazione*.

Quello raccontato in *Conversazione in Sicilia* è un viaggio che coinvolge il corpo e la coscienza di Silvestro, memoria e presente, e che, per giungere a completamento, ha bisogno di raffrontarsi con il mondo che è oggetto della sua ricerca; tale urgenza si traduce nella necessità di *conversazione*: «Avevo viaggiato, dalla mie quiete nella non speranza, ed ero in viaggio ancora, e il viaggio era anche conversazione, era presente, passato memoria e fantasia, non

²²⁸ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 571.

²²⁹ *ibidem*.

²³⁰ *ibidem*.

vita per me, eppur movimento».²³¹

Attraverso il viaggio Silvestro capisce che solo tramite la condivisione e la comunione con gli altri uomini c'è una possibilità di riscatto; se ognuno rimarrà semplice osservatore delle *offese dell'uomo*, chiuso in un individualismo cieco, non ci sarà risoluzione possibile; tale verità si esplica, nel romanzo, tramite le parole di Ezechiele:

L'uomo Ezechiele si mise a riepilogare:

«Il mondo è grande ed è bello, ma è molto offeso. Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo che è offeso e così il mondo continua ad essere offeso».²³²

Nel suo cammino, Silvestro sarà aiutato da alcuni personaggi che lo accompagnano lungo quel percorso di progressiva consapevolezza di sé e del mondo.

Gli iniziali *furori* del protagonista, interpretabili come un'esternazione di malessere individuale, saranno convertiti in una ricerca coscienziale dal Gran Lombardo. Come già si è rilevato, il viaggio di Silvestro ha nella *conversazione* il suo nesso principale, intendendo, con questa, il bisogno di un interlocutore come destinatario ultimo del processo di rinnovamento morale; se la conversazione è dunque lo strumento attraverso il quale si esplica il processo di acquisizione di una nuova coscienza, nell'incontro con il Gran Lombardo è possibile individuare il primo di questa serie di confronti; l'uomo fungerà da catalizzatore dei tormenti del protagonista, mostrando il bisogno di rivestire di nuova responsabilità i nostri doveri:

«Credo che l'uomo sia maturo per altro» disse.

«Non soltanto per non rubare, non uccidere eccetera, e per esse un buon cittadino... Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri. È questo che si sente, io credo, la mancanza di altri doveri, altre cose, da

²³¹ *ivi*, p. 650.

²³² *ivi*, p. 673.

compiere... Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo».²³³

Grazie alle parole del Gran Lombardo, dunque, Silvestro comprende quanto sia necessario cambiare atteggiamento nei confronti delle proprie responsabilità, commutando il perseguimento di un benessere personale in una ricerca di risposta a doveri che siano ora universali. Si delinea così l'obiettivo del percorso intrapreso da Silvestro. Il Gran Lombardo, conosciuto sul treno che viaggia verso la Sicilia, diventa, sul finale del romanzo, trasfigurazione del padre prima e soprattutto del nonno di Silvestro poi: nella mente del protagonista, il Gran Lombardo, colui il quale invoca nuovi e altri doveri per gli uomini, una nuova coscienza civile, diventa il modello di uomo cui ambire, così come per Concezione era il proprio padre. Nella sovrapposizione tra il Gran Lombardo e le varie figure genitoriali verrà poi introdotto il tema della *resurrezione* come accesso ad un nuovo livello di coscienza: «Un uomo fiero è un Gran Lombardo e pensa ad altri doveri, quando è uomo. Per questo egli è più uomo. E per questo, forse, la sua malattia è morte e resurrezione».²³⁴ Nella resurrezione c'è dunque la rinascita della coscienza all'insegna di nuovi doveri.

Se il Gran Lombardo permette a Silvestro di focalizzare l'obiettivo della ricerca, sarà invece la madre ad attivare fattivamente il processo di rinnovamento morale e coscienziale.

Concezione si rivela come elemento di snodo fondamentale nel viaggio di Silvestro. In un percorso di ritorno alle origini non si può prescindere dal ritorno alla propria madre, fonte del riconoscimento identitario del protagonista. Concezione Ferrauto è la figura archetipica che racchiude in sé il concetto di donna e madre: «Questo pensai [...] e le sue mani e suoi piedi non importavano, e nemmeno i suoi anni importavano, e importava solo che cantasse, fosse uccello, la madre-uccello dell'aria e, nelle sue uova, della luce».²³⁵

Concezione si attesta come una figura di mediazione della memoria di Silvestro, strumento del recupero, da parte del protagonista, del proprio passato. La madre diventa, dunque, una sorta di epifania del mondo infantile («ed era

²³³ *ivi*, p. 590.

²³⁴ *ivi*, p. 651.

²³⁵ *ivi*, p. 624.

un'apparizione»), colei che racchiude in sé l'ora e l'allora, ricerca coscienziale e ricordo della fanciullezza. Attraverso di lei, Silvestro rinasce con una conoscenza rinnovata: è Concezione che lo guida negli anfratti bui del dolore e per merito suo recupera il proprio trascorso per aprirsi ad una riformata consapevolezza di sé e del mondo. Grazie alla riscoperta del passato, il presente assume un nuovo significato.

Il giro per le iniezioni intrapreso dai due diventa dunque una sorta di percorso d'iniziazione. Concezione, nel cui nome già è avvertibile il suggerimento del ruolo di genitrice e levatrice, guida Silvestro per antri bui, mostrandogli il volto del dolore, per poi risalire nel sole, sorta di fuoriuscita dal grembo materno, nuova nascita. È nella luce che si svelerà il volto del dolore dell'umanità offesa con la visita all'ultimo malato curato da Concezione.

Il tema dell'eros che, nelle visite per le iniezioni, si intreccia a quello del dolore, con le allusive domande della madre a Silvestro, rinfranca ulteriormente l'ipotesi della rappresentazione femminile nella sua simbologia di fonte di vita e origine dell'uomo.²³⁶

Anche il primo incontro tra i due registra la presenza del sole, in un rimando al connubio luce-riconoscimento/rivelazione. La madre, nonostante i tanti anni passati lontani, *riconosce* immediatamente Silvestro («Come hai fatto a riconoscermi?»²³⁷) e lo conduce dentro casa: «Si andò nella stanza accanto dove il sole batteva sulla spalliera di ferro scuro del letto, e di là nella piccola cucina dove il sole batteva su ogni cosa».²³⁸ Il sole traduce fisicamente il processo di progressiva riacquisizione della memoria che si compie anche attraverso altri attivatori come l'olfatto:

«Si rialzò con l'aringa in mano, tenendola verso la coda, ed esaminandola, da

²³⁶ Sul tema in questione si rimanda all'analisi di Antonio Di Grado nella quale il denudamento delle pazienti della madre è interpretato come «iniziazione alla nudità della donna come Origine». Il passo sulle iniezioni alle donne diventa il momento esemplare di questo ritorno allo stadio infantile, dove, continua Di Grado: «Penetrato nel più profondo del regno delle madri, Silvestro non vi trova altro che la proposta di una magica regressione all'infanzia e al grembo materno in cui si cancella ogni discriminazione prodotta dal mondo esterno»; cfr. A. Di Grado, *Il silenzio delle Madri. Vittorini da Conversazione in Sicilia al Sempione*, Catania, Edizioni del Prisma, 1980, p. 48.

²³⁷ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 602.

²³⁸ *ibidem*.

una parte, dell'altra, e io vidi, nell'odore dell'aringa, la sua faccia senza nulla di meno di quanto era stata una faccia giovane, come io ora ricordavo ch'era stata, e con l'età che faceva un di più su di essa. Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto del treno merci, giovane e terribile con il legno in mano; il ricordo e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale [...]. E questo era ogni cosa, il ricordo e l'in più di ora [...] e l'acquisito nella mia coscienza di quel punto del mondo dove mi trovavo; ogni cosa era questo; reale due volte; e forse per questo che non mi era indifferente sentirmi là, viaggiare, per questo che era due volte reale [...] tutto reale due volte, e in viaggio, quarta dimensione».²³⁹

Concezione porta il viaggio di Silvestro su un altro piano, aumentando la sua nuova percezione della realtà grazie all'intervento della memoria.

La nuova comprensione del mondo reale, filtrata dalla lente della memoria, è ulteriormente arricchita dalla conoscenza di altri personaggi come Calogero, Ezechiele e Porfirio. Se l'incontro con la madre, attraverso l'attivazione della funzione memoriale, era contrassegnato da uno scavo introspettivo e dunque personale, ora il dialogo con altri individui, campioni di una variegata realtà, restituisce a Silvestro la dimensione umana dell'oggetto della sua indagine.

Calogero, l'arrotino che non ha più lame da affilare, traduce, nella sua insoddisfazione, l'incapacità di arrestare, con le armi, la violenza che vessa l'umanità. L'arrotino si fa simbolo dell'uomo disarmato di fronte alle offese che la storia infligge, costretto ad armarsi con semplici «temperini» invece che con «spade» e «cannoni». Eppure Silvestro è il primo, dopo lungo tempo, a consegnare a Calogero una piccola lama da arrotare, che diventa «affilata come strale e pugnale».²⁴⁰ Il percorso conoscitivo di Silvestro, trasfiguratosi oggettivamente in quel gesto di consegna del temperino, rappresenta quindi, per analogia, la prima azione concreta e plausibile per il riscatto dell'umanità offesa. Sarà Calogero a introdurre nel romanzo un altro personaggio chiave della storia: Ezechiele. Nel racconto di quest'incontro ritorna il contrasto buio ombra come rappresentazione dello indagine fisica e introspettiva del protagonista iniziata già

²³⁹ *ivi*, pp. 603-604.

²⁴⁰ *ivi*, p. 666.

con Concezione.

L'incontro con Ezechiele, il sellaio del villaggio, scrittore-profeta, viene descritto come una sorta di discesa agli inferi: «continuammo noi ad avanzare per lo stretto passaggio [...] e ormai andavamo tentoni, in perfetto buio, scendevamo nel cuore della Sicilia».²⁴¹ Silvestro scende nell'abisso, nell'estenuante ricerca del nucleo della sofferenza; come afferma Barberi Squarotti: «Il viaggio capovolto del protagonista vittoriniano non si identifica con il rifugio nella natura come salvezza dalla storia o come autenticità riconquistata d'infanzia e di natura contro la conoscenza, l'esperienza, la società, la ragione [...] è bensì un itinerario nel cuore non meno oscuro della storia per farlo chiaro e comprenderlo senza riserve, in modo definitivo».²⁴² Non c'è ricordo idillico né ritorno alla terra e finale riappacificazione, ma unica percezione del dolore.

Nella bottega di Ezechiele si riassume tutta la ricerca di Silvestro, è qui che ritroviamo l'eroe che affronta il suo difficile cammino verso casa. Nell'incontro e nei discorsi con Ezechiele e Calogero, infatti, si ritrova l'essenza della ricerca di Silvestro. L'arrotino porta il protagonista a conoscere Ezechiele, sellaio e poeta; i due scendono per antri bui, fino ad arrivare ad una stanza illuminata fiocamente. In questo passo c'è tutta la tragedia greca: l'eroe che percorre un insidioso cammino e giunge al cospetto dell'oracolo, arriva di fronte all'«eremita antico», come egli stesso si definisce, e qui assiste allo svelamento della sofferenza. In un susseguirsi di frasi brevi, in un uso dell'anafora che rende sincopato il respiro, Ezechiele e Calogero recitano una drammatica omelia:

E l'uomo Ezechiele: «No, non c'è da ingannarsi»

E l'arrotino: «Egli soffre»

E l'uomo Ezechiele: «Sì, egli soffre»

E l'arrotino: «È per il dolore del mondo offeso che soffre. Non è per se stesso»

E l'uomo Ezechiele: «Non per se stesso, si capisce. Ognuno soffre per se stesso, eppure...»

E l'arrotino: «Eppure non vi sono né coltelli né forbici, non vi è mail nulla...»

²⁴¹ *ivi*, p. 670.

²⁴² G. Barberi Squarotti, *La scelta di perdersi: Vittorini*, in *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987, p. 149.

E l'uomo Ezechiele: «Nulla, nessuno sa nulla, nessuno si accorge di nulla...».²⁴³

Silvestro rimane in silenzio ad assistere al botta e risposta tra i due, condotto come una sofferente nenia che non lascia spazio alla speranza.

L'intento di Ezechiele e Calogero è di denunciare chiaramente che la loro sofferenza non è vissuta in modo personale e autoreferenziale. Le frasi più volte ripetute «noi non soffriamo per noi stessi»²⁴⁴ o «è per il dolore universale che soffre»²⁴⁵ si traducono come una puntuale volontà di ridurre il distacco tra l'individuo e la comunità. A tali dichiarazioni non corrisponde tuttavia una reale presa di posizione: le asserzioni dei due rimangono semplici esternazioni di quell'atteggiamento di immobile contemplazione della realtà che non fa altro che mantenere inalterato lo status di sofferenza del mondo. Le ambizioni riottose di Calogero, cui rispondono le miti aspirazioni di Porfirio, panniere del paese, a lavare in «acqua viva» le offese del mondo, come battesimo purificatore, rimangono semplici parole. L'immobilismo suggerito si riconferma nella scena presso l'osteria di Colombo dove gli uomini tentano di silenziare le sofferenze con lo stordimento dato dal vino.

Silvestro, dunque, attraversa nel suo viaggio tutti gli effetti che le offese della storia hanno arrecato all'umanità, ma non ne accetta le reazioni. Non vuole arrestare il suo percorso di crescita e si allontana dal gruppo: «Posai il boccale, non era in questo che avrei voluto credere, in questo non c'era mondo e andai via, attraversai la piccola strada, giunsi dove abitava mia madre».²⁴⁶

Il calare della notte annuncia come prossima la fine del viaggio del protagonista: «E io pensai alle notti di mio nonno, le notti di mio padre e le notti di Noè, le notti dell'uomo, ignudo nel vino e inerme, umiliato, meno uomo d'un fanciullo e d'un morto».²⁴⁷ Il confronto dell'uomo offeso con la morte indicherà a Silvestro la necessità di reagire rinnovando la propria coscienza. Il protagonista vede davanti a lui gli effetti devastanti della storia subita e trae le conclusioni della sua esperienza di viaggio:

²⁴³ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 671-672.

²⁴⁴ *ivi*, p. 675.

²⁴⁵ *ivi*, p. 679.

²⁴⁶ *ivi*, p. 686.

²⁴⁷ *ivi*, p. 687.

L'uomo rimasto ignudo e inerme andava nella notte e incontrava gli Spiriti, le Belle Signore Cattive che lo molestavano e schernivano, e anche calpestavano, tutte Fantasime di azioni umane, le offese al mondo e all'umano genere uscite dal passato. Non già i morti, ma fantasime; cose che non appartenevano al mondo terreno. E l'uomo che il vino o altro avevo reso inerme era, in genere, preda loro. Diceva: i re, gli eroi. E si lasciava invadere la spoglia coscienza, le antiche offese accettava per glorie.²⁴⁸

Le *fantasime*, rappresentazioni dell'ingiuria della storia, offendono l'uomo contando anche sull'incapacità di questo di reagire (il vino che rende inermi) e la gloria è un illusorio risarcimento.

Vittorini anticipa qui la polemica contro il ruolo consolatorio della cultura, che verrà ripresa poi nelle pagine conclusive con Concezione che parla della reale fine dei Gracchi. Si insinua dunque la denuncia contro una cultura manipolata e assoggettata a forze politiche che pongono l'intellettuale in una posizione di muta sottomissione al potere. Il rifiuto della storia dei vinti, che da sempre è veicolata da una cultura connivente e servile, è suffragato da una diretta conoscenza della realtà. Silvestro capisce che bisogna opporsi al giogo della storia come violenza contrastandolo con una coscienza votata a nuovi doveri. Contro le fantasime entra in scena, dunque, Shakespeare, colui il quale «i vinti vendica, perdona ai vincitori».²⁴⁹ Shakespeare, poeta al quale il padre di Silvestro guardava nella sua aspirazione di teatrante, diventa il simbolo di rivalsa degli sconfitti. I versi poetici, nella loro innata funzione catartica e rigeneratrice, sono emblematici di questa riscossa, strumento divulgativo di un'azione prammatica che si contrappone alle false risoluzioni:

«Ma qualcuno, Shakespeare o mio padre shakespeareiano, si impadroniva invece di loro ed entrava in loro, svegliava in loro fango e sogni, e le costringeva a confessare le colpe, soffrire per l'uomo, piangere per l'uomo, parlare per l'uomo, diventare simboli per l'umana liberazione. Qualcuno nel vino e qualcuno no. Un grande Shakespeare, nella purezza delle sue notti di

²⁴⁸ *ivi*, p. 688.

²⁴⁹ *ivi*, p. 694.

meditazione senza paura, e il piccolo mio padre nella oscurità folle delle sue notti cresciute sotto il vino. Questo era il male per mio padre, che fosse ignudo e folle nel suo vino pover'uomo. Noè da coprire con pietoso panno, non uomo di segni e prodigi».²⁵⁰

Shakespeare diventa la personificazione di una parola in grado di agire sul passato e di garantire un nuovo futuro. La salvezza dunque è nella «meditazione senza paura», in un'ardita voce nuova e non nel grido soffocato. Proprio al grido di Silvestro risponde il soldato ucciso in guerra:

«Oh mondo offeso! Mondo offeso» gridai io, a questo pensiero.

Non mi aspettavo risposte se non dalla memoria, invece me ne giunse una dalla sottostante terra.

Fu una voce che disse: «Ehm!».²⁵¹

Ad accogliere l'ira di una voce fiaccata da quella realtà che sembra senza via d'uscita è l'uomo offeso per eccellenza, un soldato, il cui sacrificio passerà inosservato nei registri della memoria storica.

Vittorini dunque costruisce i personaggi di *Conversazione in Sicilia* come fossero emblematiche tappe del viaggio Silvestro, un viaggio nel quale l'eroismo non si manifesta con azioni rocambolesche, ma agisce attraverso la coraggiosa accettazione del presente e la pretesa di riscatto.

Lo scrittore, così, contraddice sia la progressione spazio-temporale del *nostos* che la rappresentazione classica di chi intraprende quel viaggio: non l'eroe che, forte delle sue capacità, si getta in intrepide imprese, ma un uomo dalla coscienza afflitta e addormentata che riprende contatto con la propria umanità. Il viaggio di Silvestro non porterà ad una risoluzione immediata dei conflitti ma ad una percezione viva degli stessi. L'acquisita consapevolezza del perdurare delle cause che hanno generato quei dolori indica che solo una coscienza rinnovata, sotto forme e parole nuove, potrà garantire un'umanità risanata.

Silvestro attraversa le inquietudini guardando alla sua infanzia, ritornando al

²⁵⁰ *ivi*, p. 688.

²⁵¹ *ivi*, pp. 689-690.

suo passato. Nelle tangenze, già evidenziate, tra personaggio e autore, ritroviamo l'origine di tale scelta. Nella *Prefazione al Garofano rosso* Vittorini confida:

«Il numero [il fascicolo di *Solaria* con la prima puntata del *Garofano rosso*] era fresco ancora in marzo, quando feci un viaggio a Milano. Se scriverò mai un'autobiografia racconterò della grande importanza ch'ebbe per me quel viaggio a Milano. Ne tornai innamorato di luoghi e nomi, del mondo stesso, come ero stato altre volte solo nella mia infanzia. Era una condizione che veniva non improvvisa, anzi era cercata, eppur risultava straordinaria, dopo cinque o sei anni durante i quali mi pareva di non aver avuto che da bambino rapporti spontanei con le cose materne della terra e guardavo perciò all'indietro, scrivendo rivolto all'indietro».²⁵²

Il passato si pone dunque come punto di partenza essenziale per indagare nelle origini del proprio vivere, inizio di quella partecipazione attiva e diretta sul presente che Vittorini sente ora come necessaria. Nell'attestazione dei limiti della propria coscienza, in un'analisi che sembra autoreferenziale e autosufficiente, Vittorini tenta di gettare le basi di un'azione prammatica collettiva.

Silvestro torna, dunque, agli albori ma il suo peregrinare si connota come un viaggio in terra straniera. L'acquisizione del ricordo di quei luoghi, inizialmente avvertiti come alieni, procede secondo una continua e progressiva rivelazione. La crescente consapevolezza delle inquietudini che lo circondano segue di pari passo con la ri-scoperta del proprio passato.

La descrizione dell'arrivo di Silvestro nel paese è punteggiata da indicatori lessicali che esplicitano tale riconoscimento: «quella scalinata tra vecchie case, le montagne attorno, le macchie di neve sui tetti, era dinanzi ai miei occhi come *d'un tratto ricordavo* ch'era stato una volta o due nella mia infanzia»;²⁵³ o ancora: «“Ma guarda, sono da mia madre” pensai di nuovo, e lo trovavo *improvviso*, esserci, come improvviso ci si ritrova in un punto della memoria».²⁵⁴ Silvestro

²⁵² Elio Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, in *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 426.

²⁵³ Il corsivo, che non compare nel testo dell'autore, è qui stato usato per sottolineare l'aspetto epifanico degli elementi del paesaggio della propria infanzia. La citazione è tratta da E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 599.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 600.

sente di viaggiare in una sorta di *quarta dimensione*, straniero in una realtà che, ricca di un portato memorialistico intenso, solo gradualmente riconosce come propria. Lo straniamento che coinvolge Silvestro è poi ulteriormente sottolineato dalla atemporalità, da quell'impressione di sospensione che caratterizza spazi e luoghi. Eliminati i riferimenti cronologici, si riconferma la pretesa di universalizzazione di ciò che racconta Vittorini. Si ritorna a confermare quindi che la vicenda non deve avere una specificità territoriale («la Sicilia [...] è solo per avventura Sicilia») né temporale: l'umanità offesa è ovunque e in ogni tempo.

L'arrivo alla casa d'infanzia coglie come di sorpresa Silvestro, che più volte ripete il suo stupore di essere giunto in quella destinazione quasi inconsapevolmente e l'incontro con la madre viene raccontato come un lento riconoscimento di quel volto, ancora sospeso nel tempo:

«E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da in'altra stanza.

“Signora Concezione” dissi». ²⁵⁵

Silvestro non “vede” sua madre ma “riconosce” la donna: la riscopre attraverso i ricordi che ha di lei; sono i ricordi a svelare la realtà. La memoria diventa quindi cifra dello scorrere del tempo e, attraverso essa, questo procede; il tempo non progredisce linearmente, non scandisce lo *hic et nunc*, ma risuona nel ricordo di ciò che è stato. Il cammino di Silvestro si arricchisce così di un'ulteriore connotazione: diventa un viaggio non solo fisico ma anche della memoria.

L'acquisizione del tempo trascorso si compirà solo alla fine del percorso di Silvestro; tra le croci del cimitero l'uomo capisce che la «Sicilia ferma» è da temere. Quell'immobilità terrorizza Silvestro. Nel dolore per aver perso il proprio figlio, contraddicendo la retorica della gloria per i figli morti in guerra di cui i Gracchi sono il referente storico, la madre appare, nella sua casa, con i suoi oggetti, «piena di tempo». Nella completa coscienza del dolore risiede il segreto per la riappropriazione del tempo. L'accettazione consapevole della sofferenza permette di essere nel tempo, di rendersi parte attiva del fluire della storia, non più

²⁵⁵ *ivi*, p. 601.

ai margini di essa, ma dentro di essa.

«Guardai intorno a me la cucina, vidi il fornello e la pentola di coccio su di esso, più in là la madia per il pane, e poi il recipiente dell'acqua, il lavandino, le seggiole, il tavolo, al muro il vecchio orologio cosiddetto di mio nonno, e guardando temevo. Guardai, temendo, anche mia madre. Avvolta nella coperta era, tra le sue cose, come ognuna delle sue cose; piena di tempo; di uman genere passato, infanzia e via di seguito, uomini e figli, altro che storia. Là dentro avrebbe continuato la sua vita, e ancora si sarebbe arrostite aringhe sul braciere, sarebbe stata con le scarpe di mio padre ai piedi. Io guardavo e temevo».²⁵⁶

Silvestro guarda la madre e la casa d'infanzia scorgendo i simboli della continuità e della precarietà della vita, del tempo. La madre diventa il tempo, forza immobile e punto di inizio per una nuova partenza.

Se la storia dunque ferma il tempo, solo il ricordo permette all'uomo di riappropriarsi di esso. Silvestro ritrova nel passato, nel suo viaggio regressivo e nel mito dell'infanzia, gli strumenti per affrontare il presente. Ma la riappropriazione della storia passa attraverso la reale percezione della stessa e non come una semplice fruizione che è veicolata dal potere. Nella combinazione tra cultura consolatrice e stordimento della coscienza, Vittorini riconosce ora il vero bersaglio della sua opposizione.

Arrivato sotto la statua della donna di bronzo dedicata ai martiri delle guerre, simulacro del potere irriverente che lusinga gli offesi con futili risarcimenti, Silvestro si arresta. Al corteo che lo segue interrogandolo sul perché del suo pianto egli risponde con il silenzio: «Ma io non avevo nessuna risposta da dar loro. Non piangevo per qualche ragione. In fondo non piangevo nemmeno; ricordavo; e il ricordo aveva quest'apparenza di pianto agli occhi altrui».²⁵⁷

Silvestro è arrivato al termine del suo viaggio; il suo cammino, quella «conversazione in Sicilia durata tre giorni e le notti relative, finita com'era cominciata», si conclude: attraverso la riacquisizione del proprio passato Silvestro

²⁵⁶ *ivi*, p. 703.

²⁵⁷ *ivi*, pp. 704-705.

è finalmente padrone del suo presente e la sua coscienza è riformata grazie ad una nuova consapevolezza.

3.4.4 *La critica*

Conversazione in Sicilia è un romanzo strutturato su una serrata polisemia nella quale si giustappongono, sul piano narrativo, storia e mito, realismo e simbolismo, autobiografia e ideologia, e, sul piano formale, narratività e lirismo. La ricchezza dei motivi ivi contenuti se da una parte ha reso difficile una lettura critica univoca e generalmente riconosciuta, dall'altra, troppe volte, nella scelta di un'unica linea critica si è finito per impoverire e mortificare la varietà delle suggestioni insite nel romanzo. Le indubie novità stilistiche e tematiche introdotte nell'opera, tali che lo stesso Giorgio Bassani dichiarerà la sua difficoltà nel definirlo «romanzo, o racconto, o poema»,²⁵⁸ permettono il dilagare di un animato discorso critico afferente sia a dettagli tecnico-linguistici che tematici.

Lo stesso autore, del resto, sembra aver supportato l'ambiguità interpretativa della storia. Nella nota finale del romanzo, Vittorini scrive: «la Sicilia [...] è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela».²⁵⁹ Lo scrittore giustificherà più avanti la ragione di questa postilla adducendo, tra le altre motivazioni, la volontà di aggirare una possibile censura del romanzo, ricollocando quindi la storia in un universo non per forza attinente alla contemporaneità vissuta dall'autore.²⁶⁰

Al di là delle ragioni politiche, l'affermazione di Vittorini sembra piuttosto

²⁵⁸ G. Marchi (G. Bassani), *Situazione di Elio Vittorini*, in «Emporium», a. 48, n. 569, maggio 1942, p. 206.

²⁵⁹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 710.

²⁶⁰ Per approfondimenti si veda E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in «Cinema nuovo», n. 33, 15 aprile 1954, poi ripreso da R. Rodondi, *Nota ai testi*, in E. Vittorini, *Opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1974, pp. 1206-1207. Qui l'autore, commentando l'edizione fotografica del 1953 di *Conversazione in Sicilia*, afferma che il timore per l'intervento della censura lo aveva «costretto ad essere più reticente di quanto non volesse nelle ultime due parti di *Conversazione* e a corredare il libro della *nota* cautelativa che poi divenne famosa».

il tentativo di universalizzare il concetto di *umanità offesa*, non circoscrivendone dunque i confini, ma ponendo la Sicilia e i siciliani come emblema di quell'umanità, sfocando i contorni di una lettura realistica del romanzo e rafforzandone invece il valore simbolico. Il dolore che Silvestro percepisce non è autoreferenziale, ma collettivo: «Tremai per la sua solitudine, per la mia, per quella di mio padre, per quella di mio fratello morto in guerra»,²⁶¹ nella sofferenza degli altri rivede la propria sofferenza, in un drammatico e continuo gioco di specchi.

Conversazione in Sicilia presenta dunque una narrazione complessa nella quale confluiscono più punti di vista e nella quale si rincorrono, come affermerà Geno Pampaloni, due temi: l'*adagio* e l'*allegro*.²⁶² Il critico, allargando al testo narrativo il campo semantico di due termini che specificano l'andamento musicale, riassume le diverse fonti d'ispirazione riscontrabili nel romanzo. Il riferimento alle opere in musica, già utilizzato nella *Prefazione* al *Garofano rosso* allorché si esplicitava la necessità di ricorrere al *melodramma* nella propria opera, è qui utilizzato per definire la doppia faccia delle tematiche toccate, laddove, l'*adagio* designa «i tempi più semplici»,²⁶³ dunque di immediata ricezione dal lettore, che vanno dalla disperazione della miseria, al confronto tra il padre poeta e il nonno «Gran Lombardo» fino al fratello morto in guerra; l'*allegro*, che «vive di temi molteplici, che si estendono su di una gamma assai vasta, dall'ironico al tragico»,²⁶⁴ raccoglie invece quei momenti al confine tra il surreale e il drammatico, gli episodi apparentemente di ricordo ma che diventano cruciali nell'interpretazione a più livelli della storia (le visite per le iniezioni, il vino bevuto all'osteria, l'incontro al cimitero).

La sovrapposizione di piani narrativi confonde gli ambiti di azione della realtà, cioè tempo e spazio, alimentando così l'ambiguità della storia tesa tra oggetto e simbolo, concretezza e allusività. Gli artifici retorici usati da Vittorini permettono dunque questa moltiplicazione dei livelli di lettura cosicché, usando le parole di Contini, «La vita è, al tempo medesimo, se stessa nella sua nudità e,

²⁶¹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 698.

²⁶² G. Pampaloni, *I nomi e le lacrime di Elio Vittorini*, in *Scritti militanti di letteratura, 1948 – 1993*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2001, p. 48.

²⁶³ *ibidem*.

²⁶⁴ *ivi*, p. 49.

attraverso questa nudità, l'Altra Cosa da venire».²⁶⁵

Giaime Pintor parla, a proposito del romanzo, di *allegoria* per definire le relazioni che intercorrono tra i personaggi e la spinta poetica che li rappresenta:

In nessun libro recente il dolore o l'angoscia, il dato umano insomma, che è all'origine della creazione, sono apparsi così evidenti, meno oscurati dalla trama letteraria. E per questo *Conversazione in Sicilia* ha un valore assoluto di allegoria, unica allegoria possibile del sentimento, discorso in cui gli uomini e le cose portano segni a noi familiari e tuttavia sono sempre molto remoti, oltre i limiti della cronaca.²⁶⁶

Così dunque i personaggi di *Conversazione* diventano figure simbolo, maschere che prendono parte ad una rappresentazione teatrale, un melodramma appunto, e il loro valore si svela nella scena finale, nel corteo che sfilava sotto la statua dei caduti. In un libro pur «profondamente imperfetto e pieno di terribili astrattezze»,²⁶⁷ Pintor scopre uno dei pochi autori in grado di farsi portavoce dello stato d'animo di un'intera generazione rappresentando, attraverso l'allegoria, il dolore e l'angoscia di un paese.

L'indagine di Pintor permette anche di dar ragione all'interpretazione, in chiave autobiografica, di Silvestro. La disposizione emotiva di Vittorini, sommandosi alla struttura simbolica del romanzo, spiega come il disagio di Silvestro sia in realtà la trasposizione letteraria della crisi personale dell'autore. Attraverso la narrazione, Vittorini cerca la catarsi. Convoglia la sua frustrazione, attingendo a forme narrative di rottura rispetto al passato, che si oppongono ad una pratica intellettuale che, finora, si era dimostrata incapace di un reale rinnovamento.

Se Sanguineti parla, a proposito dell'io-lirico narrante, di «un clamoroso “ognuno” al grado zero»,²⁶⁸ dando valore universale all'esperienza narrativa, è

²⁶⁵ G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 258.

²⁶⁶ G. Pintor, *L'allegoria del sentimento*, in «Prospettive», 15 aprile – 15 maggio 1941, poi in G. Pintor, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerretana, Torino, Einaudi, 1950, pp. 155 – 158.

²⁶⁷ *ivi*, p. 157.

²⁶⁸ E. Sanguineti, *Introduzione a Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966, p. XIII, ora in E. Sanguineti, *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 256.

tuttavia indubbio che molte delle idee e delle predisposizioni d'animo di Vittorini si riversino nel suo personaggio. Si è già evidenziato come la stesura di *Conversazione in Sicilia* coincida con un periodo notevolmente intenso nella vita dello scrittore. Il tormento di Vittorini trova sfogo nella creazione di Silvestro che diventa sorta di strumento psicoanalitico per dar voce e conforto ai suoi conflitti interiori. Lo strazio che deriva, nella realtà, dalla visione dell'incapacità dell'intellettuale di agire sul presente cerca, nell'invenzione letteraria, una soluzione definitiva.

Dunque nella pratica letteraria, intesa come attività militante e partecipe, Vittorini ricerca spasmodicamente la risoluzione ai suoi *furori*. L'autore tornerà sui presupposti indagativi che sottendono la redazione della sua opera nella nota prefatoria alla prima edizione del *Garofano rosso*: «Naturalmente non presumo che poi *Conversazione* sia stato aver trovato. Semmai presumerei che è stato effettuare la ricerca».²⁶⁹ Eppure, continua qui Vittorini, la scrittura, intesa come «rappresentazioni della realtà in genere» diventa un mezzo plausibile di conoscenza e indagine degli aspetti della natura umana e della società: «Io cercai in me stesso e intorno a me stesso in qual modo avrei potuto svoltare verso uno scrivere che mi permettesse di dire la cosa che avevo da dire [...]. La possibilità di capirle mi era data dalla mia esperienza particolare di scrittore e dai racconti che pur avevo scritto».²⁷⁰

Vittorini comprende che la scrittura è l'unico modo che ha l'intellettuale per agire in modo concreto, e la *conversazione* può ora mettere al centro dei suoi interessi la realtà; come rileverà Manacorda, «quando pare che il suo sguardo più sia puntato su una situazione precisa, proprio allora Vittorini ci mette in guardia dall'equivocare, dal rimpicciolire i termini del suo concreto furore: è la generale condizione umana quella che ormai lo muove ed interessa, la condizione umana sul versante dell'offesa, del dolore dell'ingiustizia».²⁷¹

Sergio Pautasso, nel suo saggio su Vittorini, mette in luce come l'autore inizi a percepire la scrittura come azione concreta, forza attiva, strumento di

²⁶⁹ E. Vittorini, *Prefazione de Il Garofano rosso*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 433.

²⁷⁰ *ibidem*.

²⁷¹ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

cambiamento: «I grandi contenuti – la storia, gli avvenimenti – [...] non hanno alcuna forza d'intervento: restano fissi e immutabili; ciò che conta è l'operazione di linguaggio e di stile che compie lo scrittore quando trasferisce sulla pagina la loro immobile universalità, quando riscatta sul piano letterario la loro astratta verità documentaria».²⁷²

La necessità di intervenire sul linguaggio, capace di essere mezzo di azione in grado di intervenire sulla realtà, costituirà il nesso teorico di *Parlato e metafora*, il saggio di Vittorini pubblicato sul primo numero del «Menabò». Nell'articolo in questione l'autore, riferendosi a *Conversazione* come la sua opera più riuscita, spiega come la metafora sia strumento d'elezione in una scrittura che abbia come scopo quello di aprire nuovi orizzonti di conoscenza e di dare all'opera una «portata universale», giacché: «solo la metafora può “precisare” l'informe e l'approssimativo. La forza della metafora è appunto d'una forza della precisazione».²⁷³ La metafora viene dunque utilizzata come strumento in grado di ristabilire la funzione comunicativa della letteratura.

Se la ricerca di verità si fa ricerca di verità letteraria, la lingua diviene l'unico strumento fornito allo scrittore per intervenire sulla realtà. L'uso di un linguaggio metaforico accresce poi la suggestione onirico-simbolica che percorre tutto il romanzo. Edoardo Sanguineti, nella sua introduzione all'edizione einaudiana dell'opera di Vittorini, si sofferma lungamente sull'alternanza tra mito e storia su cui è giocata tutta la narrazione e che ricalca «l'antinomia letteraria di base tra lirismo e narrativa».²⁷⁴ Il critico legge *Conversazione* come l'«invenzione di un simulacro narrativo della realtà», lontano tanto «da ogni mistificazione sublimante» quanto da qualsiasi elaborazione «mimetica». L'ambiguità dunque alla base della narrazione è ulteriormente accresciuta da espedienti linguistici ricorrenti come l'anafora, le analogie e le metafore, le ripetizioni, le frasi brevi, che fanno in modo che ogni capitolo si ponga, idealmente e di fatto, come «il luogo di una domanda, si svolge con rito interrogante, catechistico».²⁷⁵ Aspetto messo in rilievo da Sanguineti è la capacità

²⁷² S. Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 103.

²⁷³ E. Vittorini, *Parlato e metafora*, in «Il Menabò», n. 1, 1959, p. 127.

²⁷⁴ E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit. p. 254.

²⁷⁵ *ivi*, p. 256.

di conciliare il sentimento intimista della storia, vissuta come esperienza solipsistica, con l'affermazione dell'impossibilità di giungere autonomamente ad una risoluzione agli *astratti furori*; solo un risveglio collettivo potrà garantire la riscossa del genere umano offeso.

Il romanzo vive dunque di continue sovrapposizioni antinomiche, spaziando così tra mito e realismo, introspezione individuale e sentimento del collettivo, viaggio fisico e regressione memoriale. Proprio i numerosi temi che convergono nella storia hanno permesso di dar avvio ad un dibattito critico animato e controverso nel quale i singoli aspetti del romanzo venivano di volta in volta elevati a motivi principali. Da una parte viene privilegiata l'interpretazione storica, come sostiene Giorgio Bassani che individua nella narrazione tutto il dramma della «Sicilia e la sua gente domata nel torpore della barbarie, del vizio e della noia».²⁷⁶

Ad una lettura che privilegia soprattutto il substrato storico-politico che sottende il romanzo, come quella di Fioravanti, risponde un'interpretazione in chiave simbolica, di cui si fa portavoce, tra gli altri, Barberi Squarotti. Il primo legge *Conversazione in Sicilia* come frutto di una più ampia analisi della situazione politica italiana e delle conseguenti riflessioni maturate da Vittorini, privilegiando così il tema del viaggio come percorso nel proprio inconscio: «Dal costituirsi così come un viaggio esclusivamente interiore, circoscrivibile nell'ambito dell'inconscio, gli deriva una dimensione palesemente irrealistica e fantastica».²⁷⁷ Barberi Squarotti invece, intravede nel viaggio di Silvestro una regressione ad un mondo infantile, alla «riconquista dell'innocenza e dell'infanzia»²⁷⁸ procedendo dunque ad un capovolgimento delle strutture consuete del *Bildungsroman*. Silvestro non procede dall'infanzia alla maturità, verso una graduale acquisizione di strumenti e nozioni nuove, ma intraprende un cammino che lo possa riportare ad uno stadio di innocenza e purezza infantile. Tutti gli incontri, specialmente quello con Concezione, sono interpretati come

²⁷⁶ G. Marchi (G. Bassani), *Situazione di Elio Vittorini*, cit., p. 207.

²⁷⁷ M. Fioravanti, *Preistoria ideologica di «Conversazione in Sicilia»*, in «Belfagor», n. 5, 30 settembre 1973, p. 601.

²⁷⁸ G. Barberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania, Greco – Catania, 1978, p. 16.

regressione, ritorno al ventre materno, alla ricerca di un mondo innocente e incontaminato.

Ma è forse Anna Panicali la principale voce dell'interpretazione in chiave storico-politica di *Conversazione in Sicilia*. La sua analisi critica parte dal dato storico: il viaggio di Silvestro si compie attraverso un mondo lacerato da ingiustizie che in apparenza sono provocate dal «fascismo istituzionale» ma che in sostanza sono da addebitarsi ad una ripartizione del lavoro-valore imposta dal sistema capitalistico e alla conseguente disumanizzazione dei processi sociali e produttivi. Il lavoro diventa dunque la grande discriminante tra esseri umani poiché fonte di valore economico ed etico. In questa frattura si colloca l'intellettuale: «la divisione della realtà [...] in produzione materiale e produzione di idee, viene interiorizzata dallo scrittore e si esprime come lacerazione dell'io».²⁷⁹ L'intellettuale è in grado di cogliere le ingiustizie e le disuguaglianze del mondo, di recepire questo «gioco della doppiezza del reale»²⁸⁰ dove realtà e riflesso della realtà si confondono dando vita ad un'immagine «due volte reale». *Conversazione in Sicilia*, secondo la Panicali, diventa quindi rappresentazione allegorica dell'alienazione dell'uomo nella quale non c'è speranza nel futuro ma semplice denuncia della realtà presente, testimonianza dell'offesa dell'uomo: «*Conversazione* esprime la coscienza negativa del mondo borghese-capitalista [...]. È un grido, e il suo linguaggio non può che essere oracolare; non perché profetico, non perché predichi o auguri una salvezza, ma in quanto testimonia, in forma corale, *l'offesa* che il mondo reca».²⁸¹

A cercare una sintesi tra le due opposte linee interpretative è invece Ermanno Scuderi che trova nell'urgenza espressiva di un tormento nato dalla contingenza storico-politica il motivo della grande forza dell'apparato simbolico. Il bisogno avvertito da Vittorini di partecipare attivamente ad un cambiamento politico viene trasfigurato nel romanzo in una veste allegorica; in un'analisi dunque che aspira ad essere esaustiva, non si può prescindere dal considerare sullo stesso piano entrambe le istanze, storiche e simboliche, giacché «I moduli stilistici di Vittorini raggiungono la loro giustificazione e la loro efficacia allorché

²⁷⁹ A. Panicali, *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, p. 32.

²⁸⁰ *ibidem*.

²⁸¹ *ivi*, p. 33.

s'incontrano pienamente con l'impegno sociale dello scrittore, col suo bisogno di accertamento della verità del mondo».²⁸²

Anche Ettore Catalano²⁸³ trova, nella sintesi tra la spinta storica e quella simbolica, il nesso della sua critica nonché l'essenza del romanzo. In un'accurata indagine dei significati celati dietro le immagini narrative, Catalano individua come tema centrale quello di una coscienza che, inerme e apatica, afflitta dai drammi storici presenti, si mette in cerca di nuovi doveri e nuovi stimoli vitali. Allo stesso modo, per Domenico Pietropaolo²⁸⁴ il linguaggio usato in *Conversazione in Sicilia* diventa rivelazione di un'equazione nella quale la parola taciuta (nella dichiarazione iniziale di Silvestro che non riesce più ad interagire con gli affetti più cari) è paradigma di un'incapacità di reazione allo stato di afflizione morale in cui versa l'umanità.

Nel dedalo intricato delle interpretazioni di *Conversazione in Sicilia* rimane dunque la certezza di trovarci di fronte ad un'opera la cui ricchezza di temi e spunti narrativi prestano il fianco ad infinite letture; prendendo in prestito le parole di Maria Corti, il romanzo vittoriniano «è ancora terreno fertile per nuovi raccolti in campo filologico-critico, linguistico, semiologico»,²⁸⁵ lontano dall'esaurirsi o risolversi con un'univoca interpretazione.

3.4.5 Le edizioni illustrate di *Conversazione in Sicilia*

L'aspetto polisemantico del romanzo fin qui analizzato è ulteriormente messo in luce dalle edizioni illustrate di *Conversazione in Sicilia*, stampate a partire dagli anni '50. L'esperimento, come testimoniato da Vittorini, è teso a dimostrare la possibilità di una lettura a più livelli del romanzo senza mortificarne

²⁸² E. Scuderi, *Impegno sociale e strutture stilistiche in «Conversazione in Sicilia»*, in in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania, Greco – Catania, 1978, p. 77.

²⁸³ E. Catalano, *Le forme del mondo offeso: analisi di «Conversazione in Sicilia»*, in Id., *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progedit, 2007.

²⁸⁴ D. Pietropaolo, *La fenomenologia del linguaggio poetico in «Conversazione in Sicilia»*, in «Lingua e stile», a. XI, n. 1, 1976.

²⁸⁵ M. Corti, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. LX.

la spinta lirico-simbolica.

Conversazione in Sicilia viene pubblicato per la prima volta a puntate sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 – 1939, poi raccolto nel volume *Nome e Lagrime*, infine edito da Bompiani nel 1941. L'edizione con un'appendice fotografica curata da Crocenzi esce invece nel 1953 sempre per Bompiani. Solo nel 1986 viene data alle stampe l'edizione con le illustrazioni di Guttuso. L'idea, tuttavia, di editare l'opera con un corredo di immagini risale a parecchi anni prima.

Nell'articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*²⁸⁶ del 1954 Vittorini racconta di come, già nel periodo di scrittura di *Americana*, riflettesse sulla possibilità e il modo più opportuno per integrare i testi scritti con le fotografie; allargare anche a *Conversazione* questo processo di racconto per immagini significava per Vittorini adottare una strategia per rivalersi, anzi «la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza»²⁸⁷, sui vincoli imposti dalla censura fascista. L'esperienza del Politecnico accrebbe poi in Vittorini il desiderio di esperire questo connubio tra pagina scritta e illustrazione. Proprio nella redazione della rivista l'autore stringe i rapporti con Luigi Crocenzi, giovane fotografo autore di una serie di foto-racconti pubblicati sul Politecnico tra il 1946 e il 1947. L'amicizia con Crocenzi porta Vittorini a sperimentare la prima edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. Nel febbraio del '50, i due si mettono in viaggio per la Sicilia scattando circa 1800 foto, 160 delle quali saranno pubblicate nella riedizione del romanzo del '53. Nell'articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina* Vittorini afferma, però, di aver aggiunto sette fotografie di Giacomo Pozzo Bellini e dodici cartoline per «colmare dei vuoti».

Il progetto di un'edizione illustrata per *Conversazione in Sicilia* è supportato dal forte portato immaginifico del romanzo giacché, come nota Cintioli in un articolo del 1954, «*Conversazione* era già, nella sostanza propria, narrazione che procedeva per blocchi di immagini, per movimenti, per modi cromatici anche».²⁸⁸ Le fotografie sono dunque studiate per tradurre visivamente la ricchezza evocativa

²⁸⁶ E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, «Cinema Nuovo», n. 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202, ora in *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 365-370.

²⁸⁷ *ivi*, p. 367.

²⁸⁸ G. Cintioli, *Conversazione in Sicilia in edizione illustrata. Testo e immagini*, in «Comunità», n. 23, febbraio 1954, p. 70.

del testo scritto, a creare un gioco di rimandi dove parola e immagine diventano interpretazione l'una dell'altra.

Le illustrazioni sono inserite contestualmente nelle pagine scritte cui si riferiscono, prive di cornici che possano delimitarne la piena integrazione con il testo (fig. 1). Il risultato è un *unicum* ben orchestrato che permette al lettore una comprensione maggiore del romanzo. Le fotografie sono collegate alla narrazione da didascalie tratte dal romanzo: in tal modo la funzione dell'integrazione di volta in volta permette o di rendere la pagina scritta commento di quella illustrata oppure di far focalizzare l'attenzione del lettore su particolari narrativi ben simboleggiati dai frammenti visivi. Gli scatti si concentrano su interni di case o su angoli dei paesi siciliani visitati dai due.

Nel capitolo X troviamo due fotografie: la prima raffigura una lunga scalinata ripresa dal basso (fig. 2) a potenziarne l'ascesa verso l'alto, la seconda ritrae il volto di un bambino (fig. 3).

La fotografia dell'erta scalinata traduce in immagine l'ingresso di Silvestro nel paese, un cammino per stradine che si arrampicano sulla roccia: «questo era il più importante nell'essere là: non aver finito il mio viaggio; anzi forse averlo appena cominciato; perché così almeno, io sentivo, guardando la lunga scalinata e in alto le case e le cupole, e i pendii di case e roccia, e i tetti nel vallone in fondo».²⁸⁹

Nella pagina accanto, con la didascalia “Il più pieno del viaggio” troviamo la foto di un bambino a raccontare l'incontro tra Silvestro e la madre Concezione (fig. 3). L'utilizzo dell'immagine di un bambino pone l'accento su questa sorta di ritorno all'infanzia che travolge il protagonista appena rimette piede nella casa natale:

Spinsi la porta e entrai in casa e da un'altra stanza una voce disse: - Chi è? - E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da un'altra stanza.²⁹⁰

²⁸⁹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*. Con illustrazioni di Renato Guttuso, Milano, Rizzoli, 2008, p. 177.

²⁹⁰ *ivi*, p. 179.

La fotografia, così come anche la frase a commento, spiega l'ingresso nella "quarta dimensione", una sorta di improvviso spostamento all'indietro del tempo: Silvestro ritorna, attraverso l'incontro con la madre, nel regno onirico e mitico dell'infanzia.

Il capitolo successivo, introdotto da una cartolina a tutta pagina di un paese arroccato sui monti (fig. 1), è dedicato a Concezione, indicata iconograficamente da un ritratto di donna con la didascalia "Madre a Siracusa" (fig. 4). Accanto all'immagine il testo narrativo descrive la madre di Silvestro: «La signora apparve, alta, con la testa chiara, e io riconobbi perfettamente mia madre, una donna alta coi capelli castani quasi biondi, e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri».²⁹¹ Nella pagina successiva troviamo raffigurato l'interno di una casa, in penombra, in fondo due sedie illuminate (fig. 5) ad anticipare il successivo dialogo tra Silvestro e Concezione seduti ad un tavolo.

L'atmosfera delle fotografie, il taglio vagamente intimista, non muta neppure nelle ultime parti del romanzo dove il realismo narrativo cede il passo a un racconto onirico e dai contorni sfumati.

Tra le ultime immagini, con la didascalia "Non piangevo per nessuno", a commento della processione finale presso il monumento ai caduti, vediamo un gruppo di uomini (fig. 6), ripresi dall'alto, chiusi nei loro cappotti e coperti dai cappelli, muoversi verso una meta che non ci è mostrata. La stessa fotografia del corteo di uomini, il cui numero sembra moltiplicato dalla presenza delle ombre così nette ed evidenti nel bianco e nero della pellicola, si ritroverà anche nella pagina successiva.

L'intento della collaborazione con Crocenzi, espresso dallo stesso Vittorini, non era quello di depotenziare la spinta lirico - simbolica del romanzo, ma di aumentarne, invece, i livelli di lettura. Le immagini, di volta in volta, possono essere didascalia del testo scritto, chiave esplicativa, richiamo evocativo di suggestioni personali del lettore o, infine, come sostiene l'autore, strumenti utili «per arricchirsi subito di efficacia divulgativa pur conservando intatto il proprio

²⁹¹ *ivi*, p. 180.

rigore poetico e teorico».²⁹² Le fotografie dunque sono inserite nel romanzo con un intento *cinematografico*, come lo stesso autore spiega, e seguono un loro iter narrativo esulando da criteri didascalici o vignettistici.

Tuttavia l'accoglienza della critica alla nuova edizione del romanzo fu piuttosto fredda e il rapporto tra fotografo e scrittore andò presto deteriorandosi a causa delle divergenze di opinioni; l'idea di Crocenzi di una fotografia «come documento, capace da solo e per il solo valore informativo di cui è portatore di essere racconto, di parlare di emozioni e di vissuti senza l'ausilio delle parole»²⁹³ si scontrò con il fine con il quale Vittorini usava l'immagine: «a me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere [...] Mi interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo "oggetto")».²⁹⁴ L'acrimonia tra i due si inasprisce a tal punto da portare alla fine della collaborazione. Vittorini spiegherà in seguito che in alcun modo voleva «correre il rischio di trovarmi il libro ingombrato da una "interpretazione" che gli si sovrapponesse e ne ostacolasse, con pretese autonome, la lettura».²⁹⁵

La seconda edizione illustrata del romanzo appare nel '73, curata da Giorgio Soavi per la Olivetti con le fotografie di Enzo Ragazzini. L'edizione fu realizzata in seguito alla morte di Vittorini e dunque non si registra nessuna indicazione da parte dell'autore. Qui sono attenuate sicuramente le suggestioni evocative e la mancanza della guida dello scrittore pesa notevolmente sul risultato d'insieme dell'opera. Inoltre, le trenta fotografie scelte ad arricchire il romanzo erano state scattate precedentemente al progetto di realizzarne un commento a *Conversazione in Sicilia*. L'autonomia del progetto fotografico, non studiato in relazione al romanzo, motiva sufficientemente la mancanza di organicità riscontrabile tra testo e scatti, laddove il linguaggio visivo difficilmente si integra a quello verbale. Solo in un secondo momento, infatti, Soavi, curatore di questa edizione Strenna, avendo avuto modo di visionare il materiale fotografico, decise di acquisirlo e montarlo all'interno dell'opera. In questa edizione, sicuramente, l'intervento di tre

²⁹² E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 366.

²⁹³ W. Liva (a cura di), *La fotografia e il neorealismo in Italia, 1945 – 1965*, Spilimbergo, CRAF, 2010, p. 31.

²⁹⁴ E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 366.

²⁹⁵ *ivi*, p. 368.

personalità autoriali ben diverse influisce non poco nel risultato d'insieme.

Le immagini, rispetto alla narrazione, sono inserite con discrezione, all'inizio dei singoli capitoli cui si riferiscono; in questo modo si evita il rischio di interruzioni del testo o ingerenze dell'immagine nello sviluppo narrativo del romanzo, ma, al contempo, la fluidità della lettura è inevitabilmente compromessa e il fruitore è costretto a passare, di capitolo in capitolo, attraverso una “pausa” che alterna il registro visivo a quello descrittivo.

A volte poi, proprio a causa dell'assenza di una regia concordata tra testo e immagini, l'inserimento delle fotografie crea una lieve alterazione nell'interpretazione del romanzo. Alle immagini puramente descrittive che mostrano squarci di paesi, frammenti di vita quotidiana (fig. 7), si affiancano infatti fotografie che, non avendo tratto ispirazione direttamente dal testo ed essendo inserite in seconda battuta nel fluire della narrazione, sono di difficile lettura. La testa di animale mozzata, poggiata su un tronco (fig. 8) ad apertura del XIV capitolo, ad esempio, nella mancanza di un riferimento concreto e facilmente riscontrabile nel testo, condiziona in qualche modo l'interpretazione del brano che segue, ossia la conversazione tra Silvestro e Concezione che ricorda il suo matrimonio burrascoso, virando il tono dello scritto verso una maggiore gravità e drammaticità.

In questo tipo di orchestrazione non c'è dunque posto per l'integrazione tra due modi narrativi, anzi, i due livelli di lettura sono rigidamente divisi e settorializzati. È evidente come le fotografie di Ragazzini non si collochino su un piano espressivo che corre parallelo al testo scritto, ma rimangono sempre subordinate al linguaggio nonostante il tentativo di mantenere alta la suggestione simbolica ed evocativa.

L'ultima edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* esce nel 1986 con disegni di Renato Guttuso. Benché questa fosse l'ultima a uscire in ordine temporale, sappiamo che l'idea di una collaborazione tra l'artista e Vittorini risale già al 1941. Cosa sia successo dopo, perché non sia stata pubblicata fino agli anni '80, non è noto.

La vicinanza di Vittorini al mondo artistico è ben testimoniata dai numerosi interventi dello scrittore, dalle monografie sull'artista siciliano (ricordiamo

Disegni di Guttuso del 1942, edizione Corrente) e dall'analisi delle sue opere raccolte in *Storia di Renato Guttuso*.²⁹⁶ Tuttavia in nessuno di questi testi si fa cenno alla collaborazione dei due alla nuova edizione di *Conversazione*.

Vittorini e Guttuso si conobbero a Milano, incontrandosi nelle riunioni del gruppo di giovani intellettuali e artisti che si riconosceva nelle pagine della rivista «Corrente». Entrambi siciliani, entrambi emigrati nel continente, i due, vicini agli ambienti del PCI, stringono ben presto una proficua amicizia. Lo stesso Guttuso, in un'intervista a Mario Farinella, pubblicata su «L'Ora di Palermo» l'11 febbraio 1971, ricorda l'influenza che il romanzo vittoriniano ebbe su di lui: «Fu sulla scia di quel libro rivoluzionario e riecheggiandone il titolo, che dipinsi la mia *Fucilazione in campagna*, dedicata alla morte di Garcia Lorca, ucciso in quegli anni dai fascisti spagnoli».²⁹⁷

L'arte di Guttuso è caratterizzata da un violento espressionismo, spesso arricchito da forti accenti di denuncia sociale (pensiamo a *Fucilazioni*, la già citata *Crocifissione*, *Fuga dall'Etna*, ecc.). Nella nota polemica tra arte figurativa e astratta, egli si situa sul versante di un realismo figurativo carico di impegno politico, per poi orientarsi sempre più verso le scomposizioni formali di Picasso e del cubismo (serie delle *Cucitrici*). Il suo linguaggio carnale, dal segno energico di matrice espressionista, emerge da un uso del colore e della composizione violento, dinamico e vitale, dove la carica emotiva è tutta veicolata dalle tinte e dalle linee convulse. Tale forte carica espressiva del tratto è riscontrabile nel lavoro per *Conversazione in Sicilia*.

Le illustrazioni si concentrano tutte nelle prime tre parti del romanzo, per un totale di 16 tavole realizzate presumibilmente nel '43, come ci confermerebbe la data apposta dall'artista accanto alla firma. Appare piuttosto singolare questo sbilanciamento tra immagini e testi, dove solo alcune sezioni sono commentate visivamente.

La prima illustrazione (fig. 9) è ad apertura del romanzo: una pagina del giornale «L'ordine fascista» stropicciata. Silvestro inizia a raccontare il suo

²⁹⁶ E. Vittorini, *Storia di Renato Guttuso: Nota compiuta sulla pittura contemporanea*, Milano, Edizioni del Milione, 1960.

²⁹⁷ M. Farinella, *Intervista a Renato Guttuso*, in «L'Ora di Palermo», 11 febbraio 1971, ora in «Biblioteca di via Senato», Milano, Anno IV, n. 9, p. 20.

disagio, vittima di «astratti furori», di un'agitazione convulsa per il genere umano, vessato dalla violenza del regime: «Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo».²⁹⁸ Questa prima immagine è l'unica che ha un qualche collegamento con il momento storico nel quale ci muoviamo, è l'unica che ha un rimando chiaro a una decisa collocazione spazio-temporale. D'ora in avanti le immagini assumeranno un tono atemporale, immerse in un mondo immobile e senza epoca.

Le successive tre tavole ad accompagnare la parte I sono tutte dedicate ai siciliani che il protagonista incontra durante il suo viaggio verso la Sicilia: il piccolo siciliano, «il più piccolo e soave»²⁹⁹ che aggiusta lo scialle alla moglie – bambina e lo stesso che porge a Silvestro le arance (fig. 10).

La terza tavola racconta del viaggio in treno (fig. 11), siamo tra Messina e Catania, quando il protagonista origlia la conversazione tra Coi Baffi e Senza Baffi, i due questurini, simboli del potere oppressivo, convinti che «l'umanità era nata per delinquere».³⁰⁰ Guttuso sceglie in questo caso di raffigurare Silvestro, seduto a osservare il panorama dal finestrino: «Le voci si spensero, troncate di colpo, nel rumore della corsa. E volava il treno per i boschi di aranci, in bocca ai monti, dinanzi al mare».³⁰¹

Già nei primi disegni ci appare evidente come l'artista opti una via didascalica nella selezione dei soggetti. Il tono evocativo reso in fotografia, dove l'immagine suggeriva una sensazione o un significante del romanzo, qui viene sostituito da una narrazione visiva di ciò che scrive Vittorini.

Un acceso chiaro-scuro caratterizza il primo disegno della parte II (fig. 12). Un ragazzo, accanto a delle rotaie di un treno, immerso in una natura lussureggiante e con un sole di cui percepiamo la luce accecante: «Quando si incontrava anima viva era un ragazzo che andava o tornava, lungo la linea, per cogliere i frutti coronati di spine che crescevano, corallo, sulla pietra dei fichi d'india. Gridava al treno mentre il treno gli passava davanti».³⁰² Questa seconda parte del romanzo presenta la più alta concentrazione di disegni, ne contiamo 11 a

²⁹⁸ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 131.

²⁹⁹ *ivi*, p. 139.

³⁰⁰ *ivi*, p. 150.

³⁰¹ *ivi*, p. 152.

³⁰² *ivi*, p. 173.

descrivere il ritorno di Silvestro nel paese natale e l'incontro con la madre.

Al centro di questa sezione c'è il ritratto della donna (fig. 13), in piedi, curva sulla schiena e infagottata in un pesante scialle, con gli occhi segnati da profonde rughe: «Si rialzò con l'aringa in mano, tenendola verso la coda, ed esaminandola, da una parte, dall'altra; e io vidi, nell'odore dell'aringa, la sua faccia senza nulla di meno di quando era stata una faccia giovane, come io ora ricordavo ch'era stata, e con l'età che faceva un di più su di essa».³⁰³ Così come fa notare Falaschi nell'introduzione al romanzo, *Conversazione in Sicilia* è caratterizzato da un frequente «gioco di *silhouettes*: sono “spiriti” e “ombre” le figure che appaiono negli antri bui degli ammalati»:³⁰⁴ Guttuso riproduce nelle sue tavole proprio questo: i disegni che realizza sono scarni, non ci sono elementi accessori o di distrazione, e tutto concentrato sulla figura umana accennata con pochi e violenti tratti della penna.

Segue il pranzo tra madre e figlio, seduti a tavola, in una stanza spoglia. L'illustrazione (fig. 14) ha qualcosa di caravaggesco nella scelta della fonte di luce che non corrisponde alla finestra aperta sulla destra, ma arriva da sinistra, dall'alto e che violentemente taglia in diagonale la tavola, con Silvestro di spalle quasi a confermare una volontà di porre l'attenzione su Concezione che ricorda il loro passato condiviso: «io e mia madre ci sedemmo a tavola. In cucina, dico; col sole alla finestra dietro le spalle di mia madre avvolta nella coperta rossa e i capelli castani molto chiari. La tavola era contro la parete, e io e mia madre seduti l'uno di fronte all'altra».³⁰⁵

Le illustrazioni proseguono con la rappresentazione del ricordo di una tra le tante liti tra i genitori di Silvestro (fig. 15). Questo è uno dei pochi disegni dove una certa staticità caratterizzante le tavole del romanzo cede il passo a un'azione movimentata e agitata. La madre con le braccia alzate, in mano una brocca d'acqua, minaccia l'uomo, curvo, che risponde aggressivamente con il pugno chiuso in gesto di sfida: «Risi, e mi ricordai di loro, mio padre snello come un ragazzo, e con gli occhi azzurri, e lei pesante, forte, con gli scarponi, loro due alle prese quando diventavano belve e si picchiavano picchiando tutto, dando calci

³⁰³ *ivi*, p. 182.

³⁰⁴ *ivi*, p. 23.

³⁰⁵ *ivi*, p. 185.

nelle seggiole, pugni nei vetri, bastonate alle tavole, e noi si rideva e si applaudiva».³⁰⁶

L'ultimo disegno (fig. 16) appartiene alla parte III del romanzo ed è l'unico di questa sezione. Vittorini procede con il racconto delle visite che la madre di Silvestro compie presso i malati del paese, aiutando loro con le iniezioni prescritte dal medico. Con questo disegno ritorniamo alla staticità delle prime illustrazioni e qui l'immobilità della scena è resa ancora più grave dai segni della matita che accentuano i chiaroscuri e rendono più densa la penombra che avvolge la stanza del malato. È un disegno che sembra raccontare due momenti distinti: sulla sinistra, in primo piano, un uomo di cui non è possibile individuare i connotati poiché il volto è completamente in ombra e che cammina verso lo spettatore. Sullo sfondo, a occupare la parte destra della tavola, un malato, a letto: «e ancora entrammo in luoghi di buio e odor di pozzo, buio e odor di buio, o buio e fumo, e mia madre parlava di me, preambolo, parlava di fialette e di ago, muoveva domande sul mangiare, e sempre, mentre si andava via, c'era una piccola sospensione di una voce preoccupata che voleva sapere quante altre iniezioni occorre fare per guarire».³⁰⁷ Questa è l'ultima illustrazione del romanzo.

Appare piuttosto strano questo squilibrio nell'orchestrazione dei disegni, tutti concentrati nelle prime parti della narrazione. Laddove il romanzo assume fortemente i toni di uno spiccato simbolismo, laddove il realismo della narrazione cede il posto a un lirismo onirico, le rappresentazioni di Guttuso cessano.

Purtroppo, data la scarsità di notizie relative a questa collaborazione, è difficile capire se ciò sia determinato da una scelta dell'artista o piuttosto, ipotesi ben più plausibile, da un'interruzione del lavoro per cause esterne ancora da accertarsi.

Sappiamo che Guttuso tra la metà degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 realizza una serie di opere con soggetti contadini e braccianti siciliani, "Muratori in riposo" del 1945, "Carrettieri che cantano", "Contadino che zappa" (1947), "Contadini di Sicilia" (dieci disegni pubblicati a Roma nel 1951), forse sulla scia delle suggestioni sollevate dalla lettura del romanzo vittoriniano. È inoltre possibile che l'interruzione dei lavori per *Conversazione in Sicilia* sia da

³⁰⁶ *ivi*, p. 196.

³⁰⁷ *ivi*, p. 240.

addebitare all'inizio di un lavoro molto impegnativo, soprattutto dal punto di vista emotivo: la serie di "Massacri" poi raccolta nel libro *Gott mit Uns*. Questi disegni furono realizzati durante la Resistenza, cui il pittore partecipò in prima persona e costituiscono una delle più alte testimonianze della barbarie nazista e della tragedia italiana.

Dal confronto tra le tre edizioni illustrate del romanzo risulta evidente come l'allusività e il simbolismo di *Conversazione* siano stati resi in maniera più fedele dalla fotografia. I disegni di Guttuso, laddove avrebbero potuto giocare su una gamma immaginifica ben più ampia, si assestano invece su un vocabolario molto più realistico di quanto non abbia fatto la fotografia. Non c'è spazio, nelle illustrazioni del pittore, al non detto, alla suggestione, alle sfumature: tutto è comunicato in modo estremamente semplificato. Il disegno, che convenzionalmente gode di una libertà espressiva maggiore giacché non condizionato e soggiogato al vincolo di uno strumento meccanico, qui non riesce a sfruttare del tutto le sue possibilità. Guttuso, come vincolato dal portato emotivo e drammatico evocato dal romanzo, anziché assecondare il tono onirico delle parole decide di restituirne il valore didascalico attraverso una rappresentazione più attenta alla spiegazione che alla suggestione.

La fotografia, invece, quasi rovesciando il suo statuto di semplice registrazione della realtà, riesce a superare i limiti imposti insiti nella natura di uno scatto meccanico e l'immagine, nonostante restituisca fedelmente ciò che l'occhio osserva, porta invece la mente a superare il semplice descrittivismo. Tralasciando le considerazioni sulle fotografie di Ragazzini dove il simbolismo è costruito intenzionalmente dall'editore poiché gli scatti non sono studiati per il testo ma accostati ad esso in un secondo momento, lasciando alle capacità del lettore il compito di trarre un nesso logico tra i due linguaggi, è Crocenzi a rispettare pienamente il tono della narrazione. Gli oggetti e gli scorci ritratti sono immediatamente riconoscibili e riconducibili al testo scritto ma grazie alla capacità del fotografo di restituire un'atmosfera come sospesa nel tempo non si rischia di tradire il simbolismo del romanzo. Crocenzi lascia dunque spazio alla libera riflessione del lettore, suggerisce e non descrive, creando come un racconto autonomo che corre parallelo al romanzo, una sua personale storia per immagini.

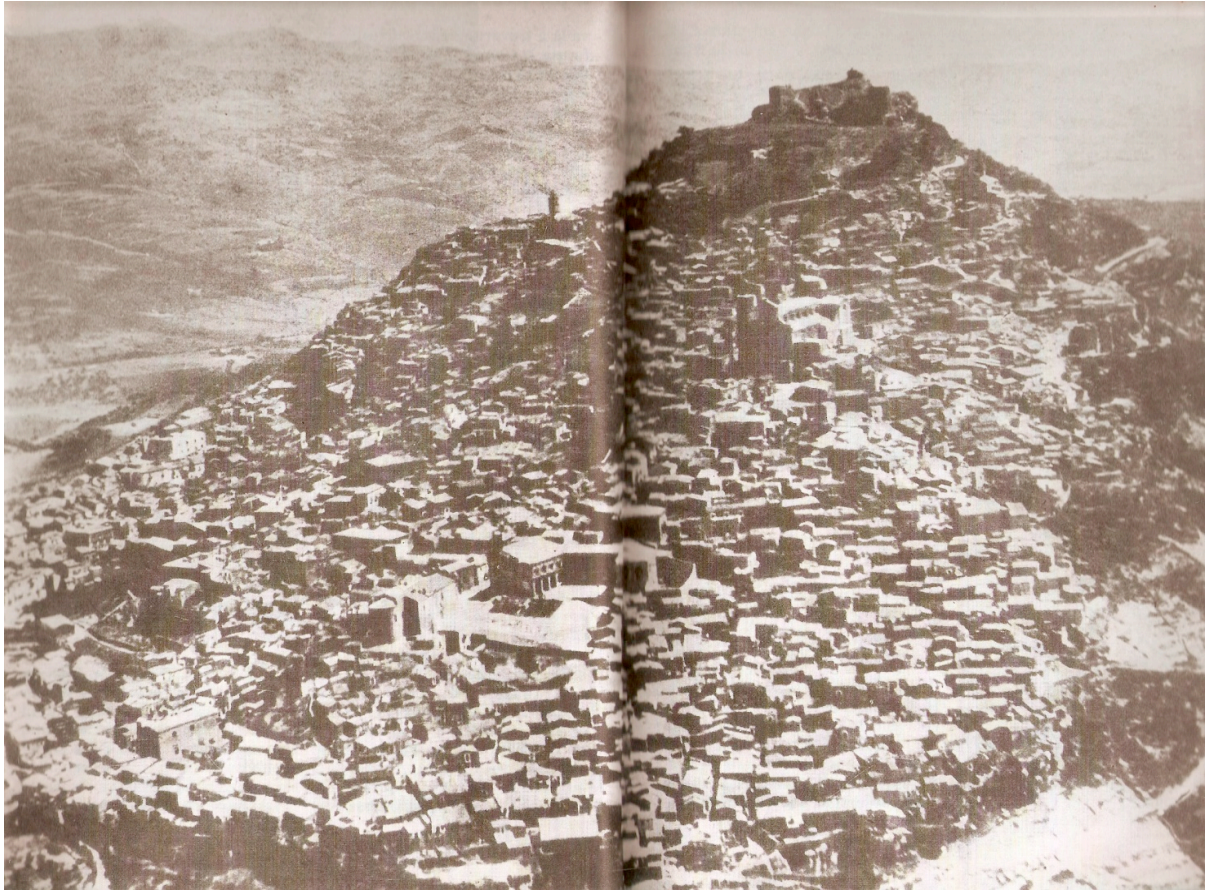


Figura 1

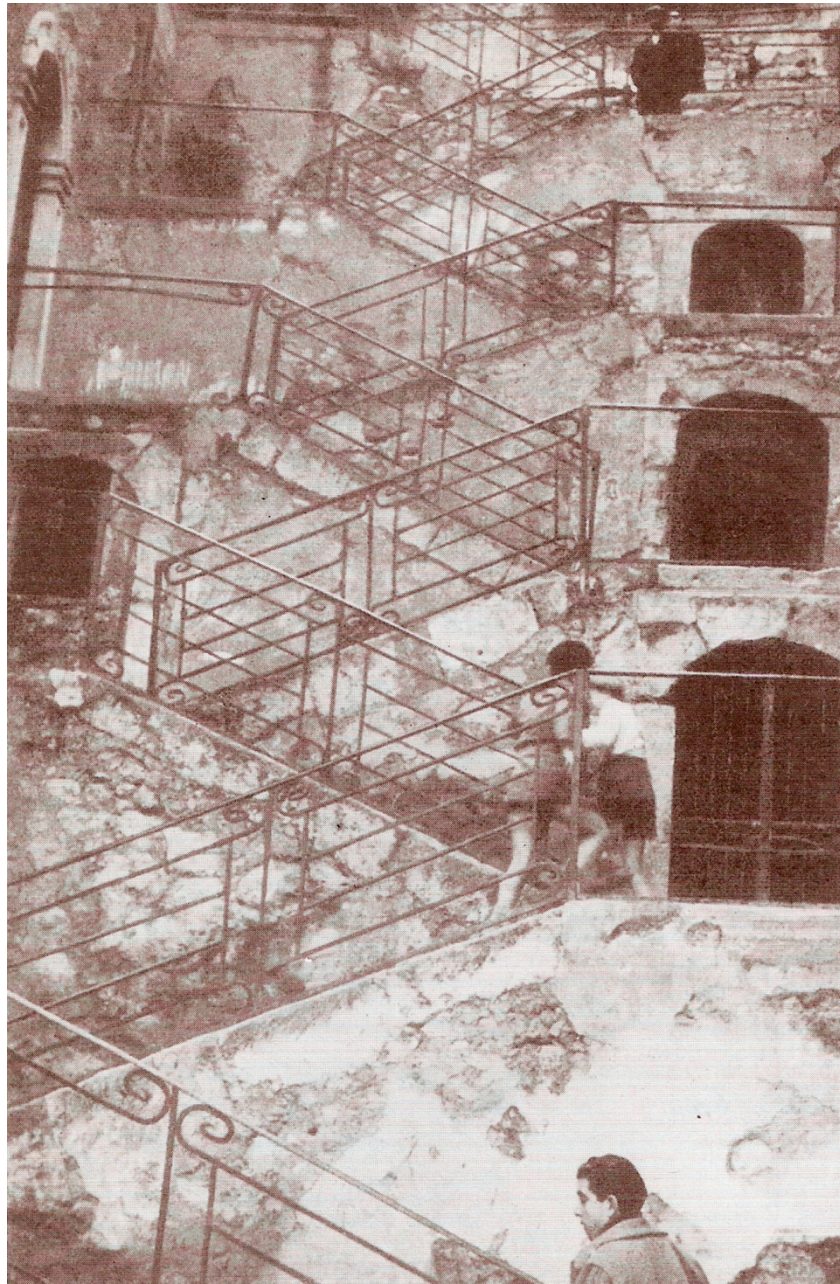


Figura 2



Figura 3

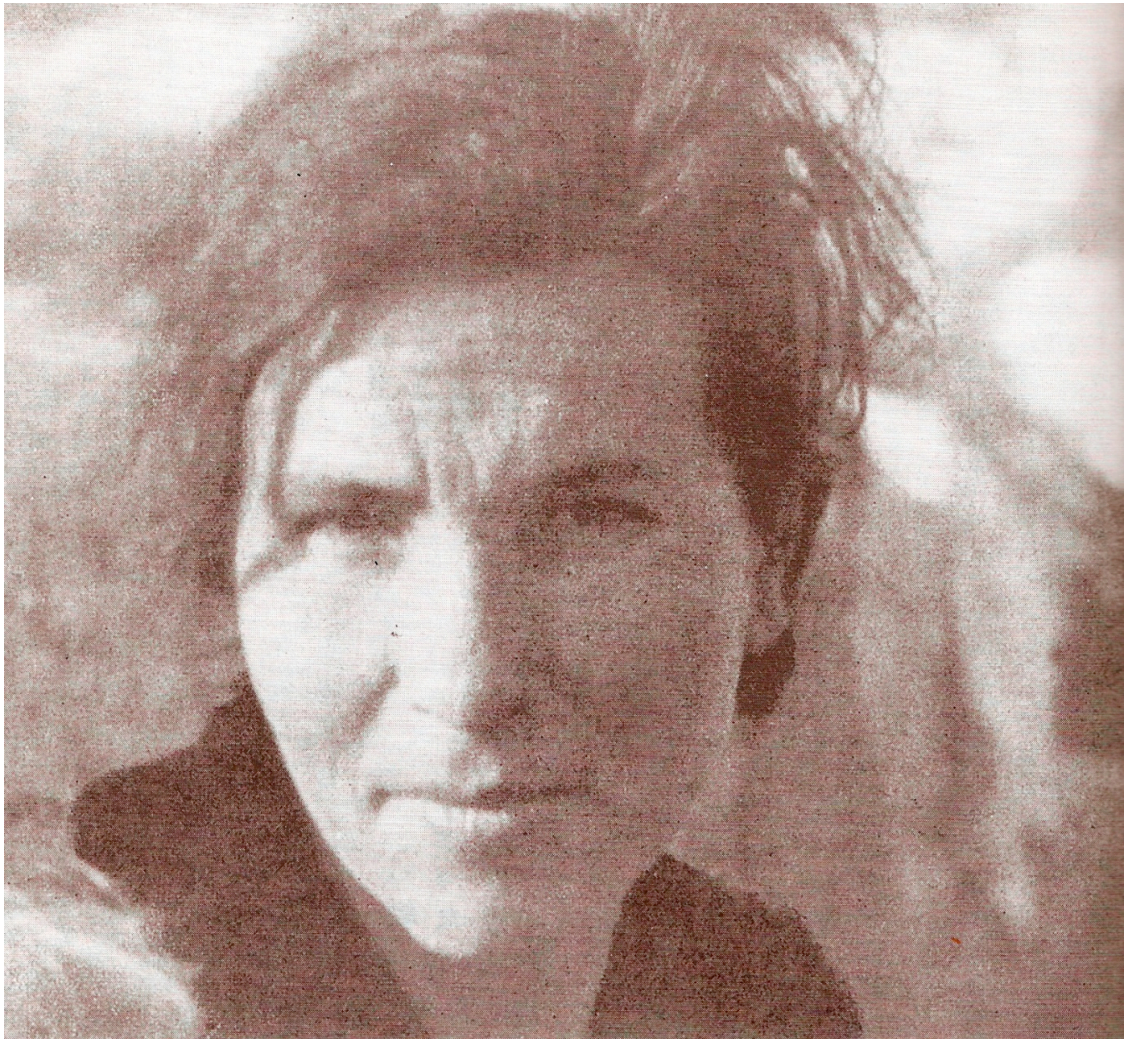


Figura 4

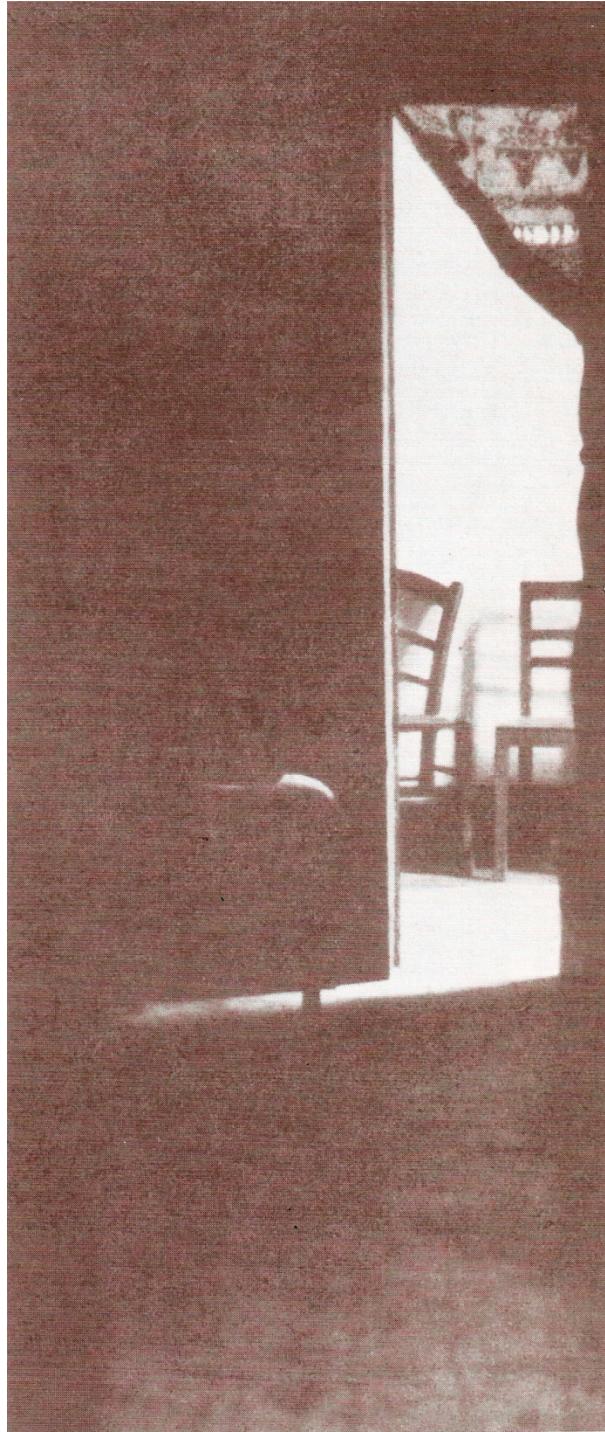


Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

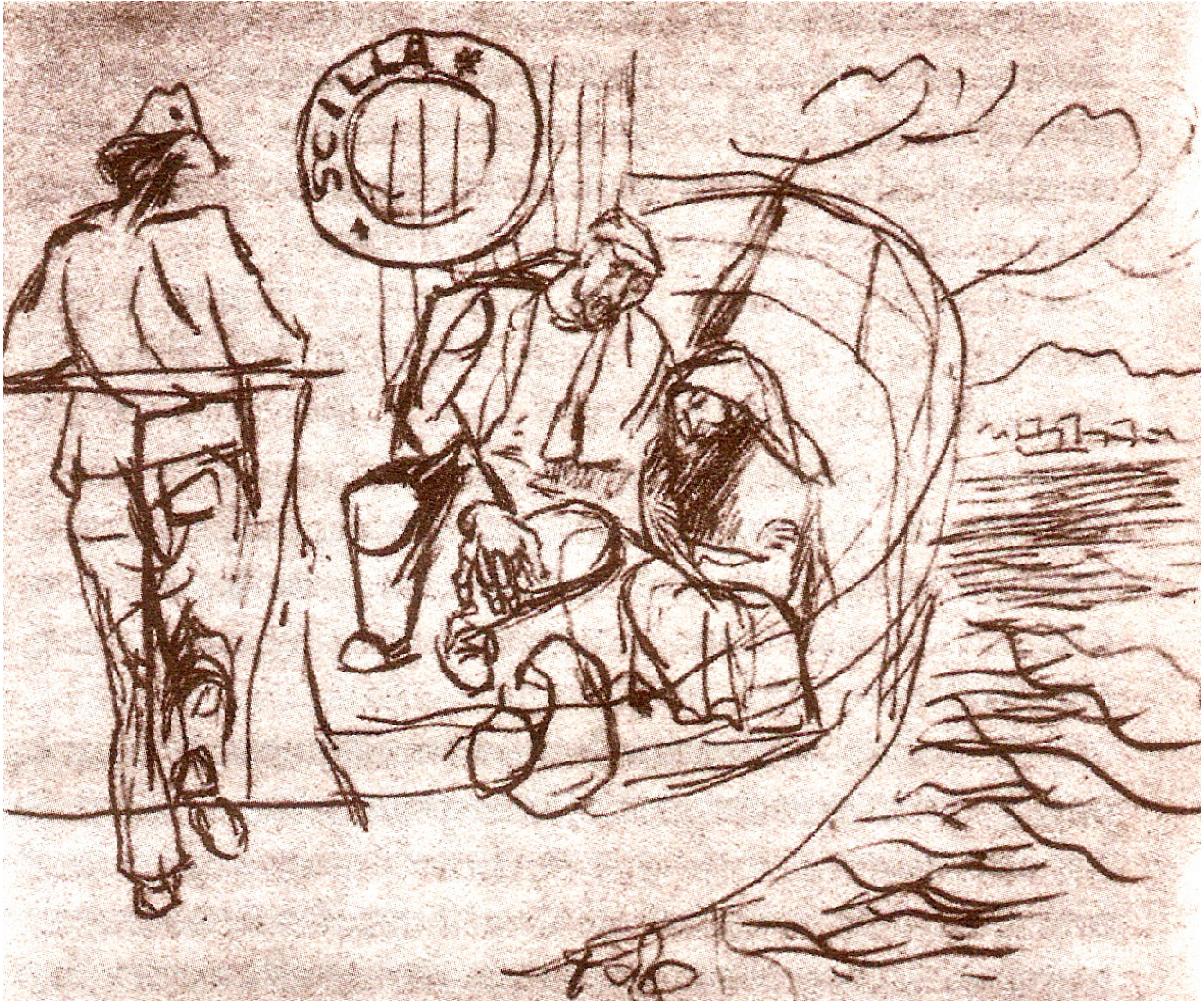


Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

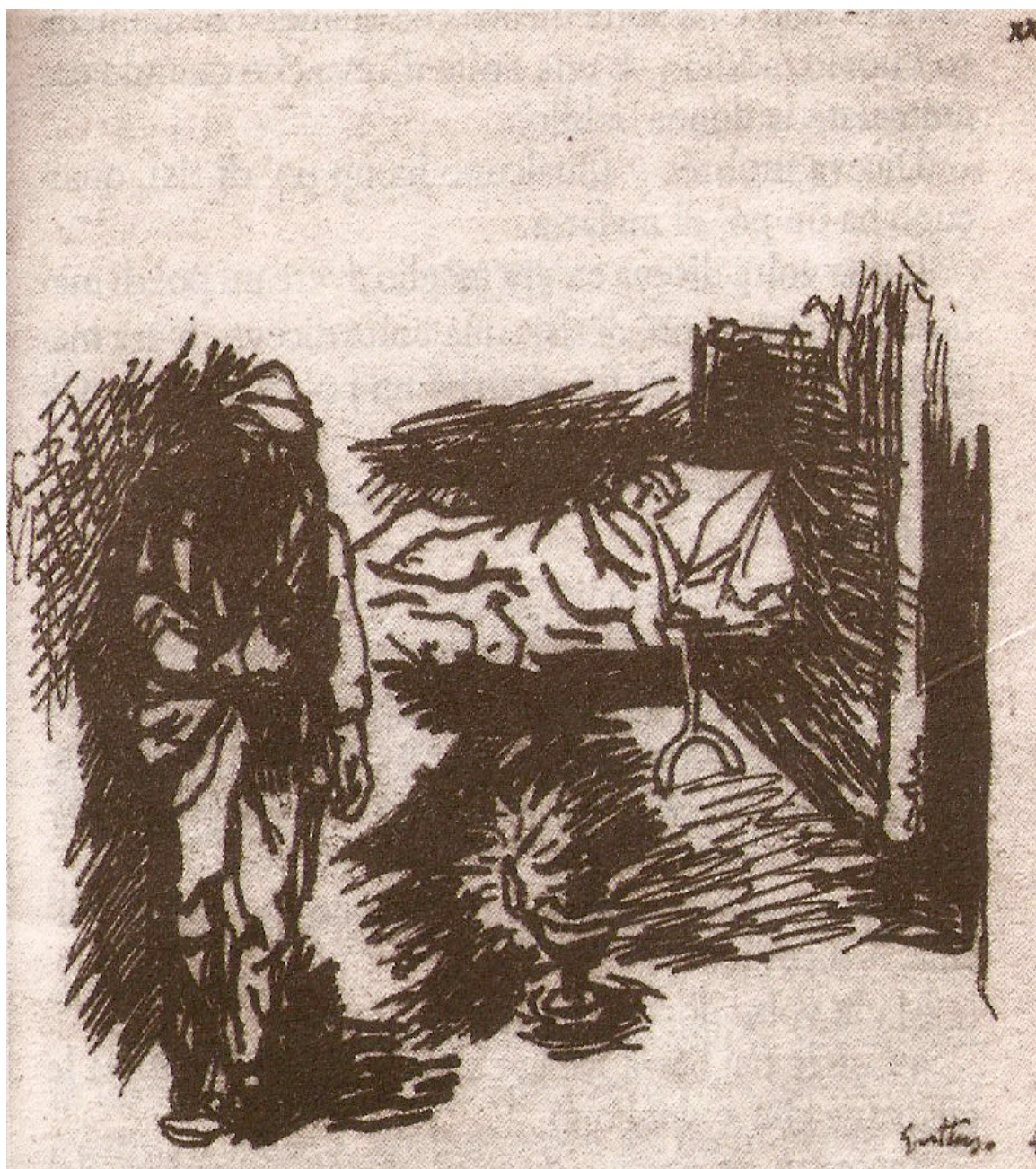


Figura 16

3.5 UOMINI E NO

*Noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto,
a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato,
e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso.
Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui.
Anche a tutto quello che in lui è offeso, e ch'era, in lui, per renderlo felice.
Questo è l'uomo.*

Se fino alla metà degli anni '30 l'impegno politico e morale era filtrato dalle lettere e rimaneva su un piano teorico, con *Uomini e No* Vittorini inizia a far proprio un concetto d'impegno che agisca in maniera più diretta sulla realtà e sulla storia. L'attenzione per l'attualità, per il presente che vive, viene suggerita costantemente: «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo»,³⁰⁸ dichiara in un'intervista, mostrando chiaro il suo incessante interesse per una letteratura che non fosse mai avulsa dalla realtà. La lotta resistenziale, vissuta in prima persona, accentuerà notevolmente tale impegno, ponendo l'*offesa* all'umanità al centro dei suoi scritti.

L'idea iniziale di un romanzo sulla Resistenza può essere individuata in un racconto scritto da Vittorini nel dicembre del 1943 dal titolo *Tra i partigiani: il ragazzo del '25*. Pubblicato anonimamente sul n.1 del «Bollettino del Fronte della Gioventù» il 5 gennaio del 1944, racconta di un giovane partigiano, Natale, spinto da quella medesima urgenza di uccidere per riscattare le offese di un popolo che ritroveremo nella storia di *Enne 2*.³⁰⁹

Vittorini scrisse *Uomini e no* tra la primavera e l'autunno del 1944 mentre viveva in clandestinità per il suo impegno nella Resistenza, ricercato dalla polizia tedesca per aver partecipato all'organizzazione di uno sciopero generale nel marzo

³⁰⁸ Per approfondimenti si rimanda a C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini*, in «Il Punto», 10 agosto 1957, p. 16.

³⁰⁹ Il racconto fu ripubblicato da Vittorini sulle pagine de «L'Unità» il 25 aprile 1964, eliminando dal titolo la frase *Tra i partigiani*. Rimasto poi per lungo tempo inedito, è stato ripubblicato di recente da Marina Zancan (*Un racconto disperso* di Elio Vittorini, in «La rassegna della letteratura italiana», n.2, maggio-agosto 1973), e ora è presente in E. Vittorini, *Racconti*, Milano, Mondadori, 1996, vol. 2, p. 829.

di quello stesso anno a Firenze.

Alcuni estratti del romanzo compaiono per la prima volta sulle pagine dell'«Unità» il 13 maggio 1945; nel giugno dello stesso anno, presso l'editore Bompiani, viene stampata la prima edizione dell'opera. *Uomini e no* nella sua prima stesura prevedeva 143 capitoli di cui 114 in tondo e 29 in corsivo più una *Nota* conclusiva soppressa nelle edizioni successive al 1949.³¹⁰

L'edizione del 1966, pur reintegrando gran parte delle sezioni in corsivo e restituendo pressoché la struttura originaria di *Uomini e no*, prevede tuttavia l'esclusione di sette capitoli in corsivo in cui viene affrontata la questione della funzione dello scrittore come “spettro” dei propri personaggi e dove si espongono delle riflessioni sulla vera natura degli uomini.

Vittorini dimostra un rapporto sicuramente difficile con il suo romanzo che, ancora nella *Prefazione* all'edizione del 1948 de *Il garofano rosso*, definisce come un libro scritto «nella stessa condizione d'impegno premeditato» del *Garofano* e con lo stesso «non piacere».³¹¹ La difficile gestazione del romanzo segna profondamente l'autore che più volte ricorda quel periodo con parole dure; in una lettera datata 9 giugno 1950, si rivolge al romanzo come «il meno *valido* e il più *funzionale*»³¹² dei suoi libri, nonché, in una delle sue riflessioni sulla letteratura raccolte nel libro postumo *Le due tensioni*, come «un'integrazione frammentaria di *Conversazione in Sicilia*».³¹³

Proprio in *Conversazione* è possibile individuare alcune suggestioni che ritorneranno in *Uomini e no*. Quegli "astratti furori" che agitavano Silvestro si fanno ora più materiali, se ne scopre la loro origine e si tenta di affrontarli.

³¹⁰ I capitoli in corsivo presenti nelle prime due edizioni (giugno e ottobre 1945), che constavano di 143 capitoli, vengono quasi eliminati nella terza edizione (1949), che risulta mutilata di 26 capitoli. Nell'ultima edizione riveduta da Vittorini (Milano, Mondadori, 1966), l'autore reinsertirà una serie di corsivi e il testo si riavvicinerà, con 136 capitoli, alla misura originaria. La *Nota* firmata da Vittorini, invece, verrà eliminata nella terza edizione e mai più integrata.

³¹¹ E. Vittorini, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1989, p. 205.

³¹² E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 322 (lettera indirizzata alla Commissione italiana per il premio Internazionale della Pace, sezione letteratura).

³¹³ E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 67. In questa sua riflessione su *Conversazione in Sicilia*, a proposito delle parti di *Uomini e no* che a suo dire integrano seppure in modo frammentario il primo romanzo, egli parla di episodi del secondo «in cui umili e potenti finalmente si parlano da pari».

Scompare la Sicilia arcaica e desolata, in bilico tra realtà e sogno e ci si immerge in una Milano disegnata con esattezza topografica e travagliata dalla guerra.

Il mondo degli offesi, solo suggerito in *Conversazione*, il dramma della guerra raccontato dal fantasma di Liborio, fratello di Silvestro, diventa concreto in *Uomini e no* e i furori, prima *astratti*, ora sono realtà tangibile e violenta. Come nota Salinari nel suo saggio *Preludio e fine del realismo in Italia*, la «quiete nella non speranza»³¹⁴ espressa in *Conversazione* trova, in *Uomini e no*, il suo rimedio nel *combattere e perdersi*.³¹⁵

Uomini e No si pone, dunque, in un processo di graduale acquisizione di un sempre maggiore impegno nei confronti della situazione socio-politica vissuta. Qui Vittorini cerca di spostare l'accento da una narrazione metaforica e surreale, quella stessa narrazione che aveva caratterizzato *Conversazione in Sicilia*, verso un racconto immerso pienamente nella realtà.

Il romanzo è condotto in terza persona e i fatti si susseguono in maniera regolare, in un arco temporale relativamente breve, con precise indicazioni orarie. I capitoli in tondo ci forniscono le indicazioni per seguire lo svolgersi della narrazione che è scandita con estrema precisione da molteplici indicazioni di tempo.³¹⁶

In un romanzo che fa dell'esperienza resistenziale, vissuta in prima persona dallo scrittore, il perno attorno al quale far ruotare la vicenda, l'unica concessione all'ambiguità spazio-temporale è costituita dagli interventi in corsivo che spezzano il flusso della narrazione. Qui il realismo cui si tende è interrotto dalle incursioni dell'autore che entra nel testo a confondere i confini tra dimensione onirica e storica.

La cronaca irrompe ufficialmente nel romanzo anche se stravolta o, meglio, piegata al fine narrativo. Come sostiene Pautasso nel suo saggio *Guida a Vittorini*, è errato definire *Uomini e No* come un romanzo neorealistico giacché gli elementi cronachistici e documentari sono da intendersi come «materiale da utilizzare e da

³¹⁴ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 131.

³¹⁵ C. Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 155.

³¹⁶ La precisione nell'ordinamento temporale della narrazione è una caratteristica ricorrente nei romanzi d'azione e soprattutto negli scritti della rivoluzione, guerra e resistenza, da *Per chi suona la campana* di Hemingway alla *Condizione umana* di André Malraux, opere lette e amate dallo stesso Vittorini.

plasmare a livello stilistico per tramutarli in espressione mediata di quella “nuova cultura” non consolatoria che Vittorini contrapponeva [...] a tutta la cultura precedente, la quale [...] non aveva saputo impedire le offese all'uomo del fascismo e della guerra». ³¹⁷ È indubbio però che molto della realtà entri nel romanzo: le tensioni e le esperienze maturate da Vittorini durante la partecipazione alla Resistenza convergono nella vicenda a tal punto che spesso si è parlato di autobiografismo per il romanzo, ricercando in *Enne 2* caratteri comuni con l'autore. Più che di coincidenza biografica sarebbe però meglio parlare di affinità d'intenzioni, angosce e paure che l'autore proietta nel suo personaggio.

Come spesso accade per le opere vittoriniane, è difficile dare una precisa connotazione a *Uomini e no*: non un romanzo neorealista, come abbiamo visto, né semplicemente un romanzo realista, giacché indubbia è la presenza dell'invenzione. Vittorini, infatti, non fa della semplice cronaca degli eventi storici, ma intesse, con questi, vicende narrative e riferimenti autobiografici. Gli episodi che interessano i protagonisti del romanzo, in questo caso l'esperienza di *Enne 2*, non esauriscono la problematica storica e politica inerente. L'autore tenta di creare una sorta di *continuum* tra Storia e storia, dove la cronaca diventa motore delle azioni narrative. Così all'elemento inventato si sovrappongono, in *Uomini e No*, aspetti autobiografici dello scrittore e la cronaca storico-politica italiana è il movente e il fine dei fatti raccontati.

L'alternanza tra capitoli in tondo e capitoli in corsivo segna il passaggio dalla narrazione vera e propria alla fase riflessiva del protagonista: se i primi raccontano le vicende del gruppo di gappisti milanesi di cui *Enne 2* fa parte e della sua relazione con Berta, i capitoli in corsivo lasciano spazio a una fase più introspettiva dove, il protagonista, dialoga con l'io scrittore, interrogandosi e riflettendo sulla propria esistenza.

La vicinanza con il neorealismo, seppur non riscontrabile nell'economia generale del romanzo, è tuttavia ravvisabile in alcune soluzioni tecnico-narrative, in special modo per la costruzione del periodo: il racconto degli avvenimenti è affidato al dialogo tra i personaggi, il grado di presenza narrativa è ridotto al minimo e il racconto consiste quasi esclusivamente di “scene”.

³¹⁷ S. Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 163.

Rosa Montesanto nella sua analisi del romanzo parla, a proposito della scrittura di *Uomini e No*, di una *paratassi filmica* e di un *racconto scenico*, riferendosi alla definizione coniata da Otto Ludwig per definire quei romanzi nei quali la narrazione è affidata per lo più al dialogo tra i personaggi mentre la parte narrativa è ridotta a commento con funzione didascalica.³¹⁸

A interrompere, dunque, l'impianto di scrittura sono le pagine scritte in corsivo. Il corsivo, infatti, è l'espedito grafico attraverso il quale Vittorini permette al lettore di comprendere immediatamente le pause nella narrazione e il ricorso a flash-back, dunque quei momenti nei quali Enne 2 si lascia andare ai ricordi dell'infanzia e del suo passato. Attraverso il corsivo, Vittorini scardina la linearità della narrazione, interrompe il tempo della storia e l'ordine lineare del racconto. In questo capovolgimento del dettato narrativo, la parola diventa strumento di diffusione del pensiero, non più elemento di un codice cifrato e si svincola da qualsiasi limitazione aprendosi a più significanti; citando ciò che ha scritto Rosa Montesanto, la parola «assume nel corsivo una connotazione ben diversa [...] si ripiega su se stessa e favorisce rapporti dinamici, variazioni continue, provocando il dilatarsi delle dimensioni, secondo prospettive non più omogenee né univocamente ricomponibili nel tempo, annettendo implicazioni infinite».³¹⁹

Questa visione della realtà e del tempo non come un circuito chiuso ma come fenomeno che lo scrittore può rendere mutevole e instabile è a lungo oggetto di analisi per l'autore.

In alcuni appunti raccolti nel saggio *Le due tensioni* è possibile leggere come Vittorini, in seno alle sue riflessioni sul realismo, sia giunto ad ammettere che l'obiettivo dello scrittore non deve essere l'aderenza mimetica con la realtà ma l'utilizzazione della stessa come strumento di trasformazione e cambiamento.

Per quanto riguarda lo stile di *Uomini e No* è impossibile non notare un certo scadimento verso il moralistico che prende piede rispetto alla poeticità di *Conversazione*. Se allora il tono della narrazione procedeva su livelli di lirismo

³¹⁸ Per approfondimenti: Rosa Montesanto, *Note al "corsivo" in Uomini e No*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania, Greco – Catania, 1978, p.79.

³¹⁹ *ivi*, p. 87.

quasi escatologico, qui Vittorini sembra riproporre una simbologia ormai consunta e perciò inefficace. Pautasso nota che la conduzione della narrazione su due piani temporali diversi sia stato un tentativo fallito di proporre quelle suggestioni oniriche a uso dell'indagine introspettiva che tanto aveva giocato nel successo di *Conversazione*; così, l'impressione che se ne ricava è che la narrazione sia:

[...] contraddistinta anche dall'uso artificioso, americaneggiante, del corsivo, da cui deriva uno squilibrio interno e una frattura fra i due momenti che egli non è riuscito a saldare [...] Riaffiora di nuovo quell'ambiguità e quell'incertezza del narrare vittoriniano che avevamo già intravisto all'epoca del *Garofano Rosso*.³²⁰

In sostanza, il tentativo dell'autore di aumentare i livelli di lettura del testo è degenerato in un'artificiosità tecnica che ha l'unico risultato di rallentare il portato simbolico ed emotivo del racconto.

Così *Uomini e No* procede su due piani temporali opposti ma paralleli: il flusso ordinato e progressivo del tempo, e un tempo mentale che riporta Enne 2 al passato e che confonde la separazione tra narratore e narrato. Il confine tra invenzione e autobiografia è, infatti, molto labile. Le incursioni dell'autore nel romanzo, attraverso le parti in corsivo, sono sempre al limite tra realtà e finzione: egli dialoga con Enne 2 e il rapporto tra i due si muove su livelli di incertezza tale da spingersi fino all'identificazione della voce narrante con il protagonista: «Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo – io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso».³²¹

Lo stesso protagonista, tuttavia, non sembra capire chi è colui che interviene a interrompere i suoi pensieri. *L'io scrittore* è avvertito come un'entità ambigua: «Ma sembra che io lo tormenti. Crede che io sia un fantasma, lo Spettro della cosa che c'è tra lei e lui, o forse della Separazione da lei; e ogni volta, quando entro da lui, mi tratta, in principio, come se davvero fossi un fantasma, quel suo

³²⁰ S. Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 165.

³²¹ E. Vittorini, *Uomini e No*, cit., p. 789.

Spettro».³²²

A complicare poi il rapporto tra narratore e narrante vi è la natura dei ricordi; questi, infatti, sono tutti legati ad un passato vissuto in Sicilia, terra d'origine di Vittorini, a riconfermare un velato autobiografismo che avvicina *Uomini e No* a *Conversazione in Sicilia* e a quello stesso modo dell'autore di attingere al proprio portato memoriale. Attraverso il segno grafico e il ricorso dunque al corsivo, Vittorini apre le porte dell'infanzia di Enne 2. L'artificio tecnico segna non solo i momenti di riflessione e di raccoglimento del protagonista, ma avvia anche una ricerca negli abissi dell'animo dell'uomo ricercando il senso della propria vita, al di là del male che offende l'esistenza.

Il corsivo fa di più, permettendo a Enne 2 di vivere il suo amore per Berta liberamente, un amore che in questa dimensione onirico-fiabesca non è più osteggiato dal marito della donna o dallo spettro del vestito dietro la porta della stanza di Enne 2, liberandosi anche del fardello della guerra:

«Lo sai che cosa vorrei?»

«Che cosa?» io gli domando.

«Un giorno della mia infanzia» [...]

«Ma con una differenza»

«Che differenza?»

«Con la cosa tra me e lei»

«Come?» gli chiedo. «La tua infanzia e questa cosa insieme?»

«La mia infanzia e questa cosa insieme»

«Ma non è reale»

«È due volte reale».³²³

Il ricorso all'infanzia, al ricordo, seppur modificato e in parte immaginato, diventa per Enne 2 rifugio e realizzazione di una vita vagheggiata.

Tuttavia neppure l'appello al favolistico permette il lieto fine per il rapporto con Berta: al fantastico non corrisponde un riscontro reale negli eventi e nei fatti, e la relazione tra i due non si realizzerà mai.

³²² *ivi*, p. 735.

³²³ *ivi*, p. 736.

Gli interventi dell'*io scrittore*, poi, subiscono delle variazioni nel corso della storia. Inizialmente i primi capitoli in corsivo corrispondono a momenti di riflessione che seguono l'esito di un'azione del gruppo di gappisti: l'interazione tra autore e protagonista si traduce in un dialogo strutturato tra due voci, i due parlano e si confrontano, ed Enne 2 trova ristoro e conforto in questa dimensione pseudo onirica:

«Non ti lascio solo » gli dico. «Non ti sono amico? »

«Sì» egli dice. «Grazie»

«Io posso far molto per te»

«Sì?»

«Sì»

«Che cosa?» egli mi dice. «Io ho bisogno di riposare».³²⁴

I capitoli che vanno dal CIV al CVII segnano una brusca interruzione nel romanzo. Sono capitoli in corsivo nei quali l'*io scrittore* non interviene a dialogare con Enne 2 ma si lascia andare a una lunga riflessione sull'uomo. La principale digressione individuabile nel testo segue uno degli episodi più cruenti del romanzo, l'uccisione di Giulaj divorato dai cani. Questo è forse il momento in cui diamo un significato a quel titolo, *Uomini e no*, a quella negazione che segna il momento in cui la parte bestiale che è in noi prende il sopravvento, rendendoci «non uomini»:³²⁵

L'uomo si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha

³²⁴ *ibidem*.

³²⁵ Sulla spiegazione del titolo del romanzo cfr. E. Vittorini, *Lettera a M. Arnaud*, 7 luglio 1947, in *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945 – 1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977, p.124. In una lettera scritta da Vittorini nel luglio del '47 a Michel Arnaud, il traduttore francese di *Uomini e no* che aveva reso il titolo del romanzo come *Les hommes et les autres* (cioè “Gli uomini e gli altri”), l'autore siciliano spiega il perché di questo titolo. Nella una nota aggiuntiva in calce alla lettera, Vittorini scrive: «Il titolo italiano di questo romanzo, *Uomini e no*, significa esattamente che noi, gli uomini, possiamo anche essere “non uomini”. Mira cioè a ricordare che vi sono, nell'uomo, molte possibilità inumane. Tuttavia non divide l'umanità in due parti: una delle quali sia tutta umana e l'altra tutta inumana. Il titolo francese *Les hommes et les autres* opera invece tale divisione, e disturba lo stesso contenuto del libro. Adottato in un'edizione svizzera che ha preceduto la presente ha però raggiunto notorietà fra i critici e non si può più rifiutarlo. Viene dunque conservato per evitare che sorgano malintesi sull'identità dell'opera. Ma l'autore tiene ad avvertire che, pur suonando bene, è un titolo sbagliato».

fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi è ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui. Anche a tutto quello che in lui è offeso, e ch'era, in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo.³²⁶

Da una parte dunque *l'uomo offeso*, dall'altra l'uomo carnefice: «Ma l'uomo può anche fare senza che vi sia nulla in lui, né patito, né scontato, né fame, né freddo, e noi diciamo che non è l'uomo. Noi lo vediamo. È lo stesso del lupo. Egli attacca e offende. E noi diciamo: questo non è l'uomo. Egli fa con freddezza come fa il lupo. Ma toglie questo che sia l'uomo?». ³²⁷ Quando la ferocia prende il sopravvento, siamo meno umani? O forse anche la ferocia animale è parte del nostro essere uomini? All'umanità offesa ritratta in *Conversazione*, Vittorini ci mostra ora l'altra parte del mondo, o l'altra metà di noi stessi, *uomini e no appunto*.

Di fronte all'inesorabilità della violenza, all'uomo non rimane che resistere:

Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse esservi mai altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre non poter salvare, non potere aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva esser semplice. Resistere? Era per resistere. Era molto semplice.³²⁸

Come scrive Giansiro Ferrata nell'introduzione al romanzo «qui si vuol dire che non c'è distinzione»: ³²⁹ gli aspetti umani e disumani convivono negli uomini naturalmente e, di conseguenza, vivono e sono costantemente presenti nella storia dell'umanità.

In uno dei capitoli conclusivi sarà Enne 2 a congedare lo scrittore. Nell'ora che si avvicina alla morte, il protagonista bruscamente lo invita ad andare via, sa di andare incontro alla sua fine e vuole affrontarla da solo:

³²⁶ E. Vittorini, *Uomini e No*, cit., p. 876.

³²⁷ *ivi*, p. 882.

³²⁸ *ivi*, p. 891.

³²⁹ L'Introduzione di Giansiro Ferrata è presente nell'edizione Mondadori di *Uomini e no* del 1973.

Io sono con lui.

Egli è stato finora come è stato; gentile anche. Ma con se stesso digrigna i denti.

«Crepa» mi dice.

Sempre è con me come con se stesso.

«Perché?» gli dico.

«Non vuoi la tua infanzia?»

«Crepa. Aspetto gente».³³⁰

Nella lettura degli ultimi istanti di vita di Enne 2 è impensabile non ricordare le ultime pagine di *Per chi suona la campana* di Hemingway, autore letto e apprezzato da Vittorini. L'attesa di Jordan ferito delle truppe falangiste è la medesima di Enne 2 che aspetta l'arrivo di Cane Nero, gerarca fascista sua nemesi: ma se nell'americano l'istante della morte viene raccontato come il culmine della tensione drammatica e Jordan si fa eroe tragico e romantico, in Vittorini la morte del protagonista è resa come un rifiuto nichilista di vivere, una serafica arrendevolezza di fronte all'inesorabilità della fine.

Dopo la morte del protagonista, il "testimone" della lotta viene preso dall'operaio che avvisa Enne 2 dell'imminente arrivo di Cane Nero. Tuttavia, l'incapacità del giovane, neo affiliato gappista, di uccidere un militare perché lo aveva visto «troppo triste»,³³¹ sembra un'apertura verso la speranza della fine degli orrori della guerra e in generale verso il riscatto dell'umanità. L'operaio vede se stesso negli occhi del giovane tedesco, lo immagina nei vestiti da lavoro, con le mani sporche come le sue. Il sentimento di solidarietà sembra prendere il sopravvento.

Ma l'autore non vuole, o non riesce, ad affidarsi completamente a questa speranza di redenzione. Vittorini ancora una volta torna a ribadire l'impossibilità di un'assoluzione completa per l'uomo e quella dicotomia insita in ognuno di noi viene stigmatizzata con la frase conclusiva del romanzo in cui l'operaio, giustificandosi per non aver portato a termine il proprio compito, rassicura i

³³⁰ E. Vittorini, *Uomini e No*, cit., p. 911.

³³¹ *ivi*, p. 920.

compagni con un lapidario: «Imparerò meglio».³³²

3.5.1 Critica su *Uomini e no*

In *Conversazione in Sicilia*, Vittorini raccontava di *furori* «ch'erano astratti, non eroici, non vivi». La percezione dell'offesa del mondo si limitava, in Silvestro, in semplice registrazione del presente e l'unica soluzione possibile si commutava in un solipsistico bisogno di *conversazione*, alla ricerca delle radici di quell'umanità violentata dalla storia. L'inazione di Silvestro, o di Ezechiele, diventano esempi dell'impotenza di una cultura avvertita come avulsa dall'esistenza. In *Uomini e no* si fa invece avanti la speranza della possibilità di riscatto attraverso quell'azione reale prima solo agognata. La militanza di Enne 2 è partecipazione diretta al corso della storia. Vittorini, nonostante tutto, si continua però ad interrogare sulla reale efficacia della lotta. Nel romanzo si confrontano ed interfacciano due ruoli che sono esemplari dei due possibili atteggiamenti nei confronti dei dissidi sociali: Enne 2, il partigiano che partecipa attivamente ai cambiamenti storici e l'io scrittore, coscienza critica della contemporaneità. Questo dualismo che scinde l'animo del protagonista combattente e che è acquisizione introspettiva del conflitto che anima la realtà trova però come sola risoluzione la morte: nell'atto concreto e violento c'è l'unico possibile superamento del dissidio che lacera l'uomo.

Nella nota finale del libro, eliminata nelle edizioni successive al 1949, Vittorini, interrogandosi sul senso dell'azione politica di Enne 2 e sulla propria, conclude:

Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. La mia

³³² *ibidem*.

appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti io sono.³³³

Qui Vittorini, cercando di difendere il romanzo da un'etichetta politica che ne limitava l'aspirazione universalizzante, rimanda nuovamente il discorso alla dicotomia, che aveva reso letterariamente nel confronto tra Enne 2 e l'io scrittore, tra coscienza e azione. Nella risoluta volontà di proteggere l'autonomia del proprio romanzo, Vittorini ritorna a riflettere sulla letteratura come strumento di azione diretta e partecipata sulla realtà.

Conversazione in Sicilia, *Uomini e no* e il «Politecnico» sono le tappe esemplari della riflessione di Vittorini sull'atteggiamento degli uomini nei confronti dell'umanità offesa: se Silvestro testimoniava la necessità di comunicazione e allo stesso tempo l'incapacità di agire attivamente, Enne 2 apre la speranza ad un possibile cambiamento. Nel «Politecnico», infine, darà spazio ad una riflessione più pacata, riconfermando la necessità della cultura come strumento di cambiamento e chiarendo il ruolo che la politica deve assumere in questo processo. Pur ribadendo l'importante veste di referente e di interlocutore che assume alla politica, Vittorini rivendica l'assoluta autonomia e indipendenza della cultura da interferenze altre.

Nel romanzo è, infatti, possibile intravedere il lento delineamento di quella presa di posizione dello scrittore rispetto alla letteratura *engagée* che esternerà chiaramente sulle pagine del «Politecnico». Vittorini dichiara la necessità di mantenere ben distinte la sfera artistica da quella politica, sconfessando così quella tendenza neorealista che vuole il ruolo dello scrittore ridotto a semplice trascrittore e la convinzione che «la lettura storico-sociale potesse bastare a mantenere nei libri una problematica storico-sociale».³³⁴

La scelta dunque di eliminare la nota sopracitata e di non reinserirla nelle edizioni successive, si mostrò opportuna, rendendo così il romanzo autonomo e libero rispetto alle difficili e controverse polemiche apertesesi nell'immediato dopoguerra.

³³³ E. Vittorini, *Uomini e No*, in *Le opere narrative*, cit., pp. 1210-1211. La citazione è tratta dalla *Nota* firmata dall'autore; presente nelle prime due edizioni Bompiani del 1945, la *Nota* viene eliminata dalla terza edizione del romanzo del 1949 e mai più reintegrata.

³³⁴ E. Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 67.

Nonostante il tentativo di mettere al riparo l'opera da possibili polemiche, l'uscita del romanzo scatenò opposti giudizi nell'ambiente letterario italiano e le reazioni al romanzo si rivelano assolutamente discordanti. Ad osservazioni entusiaste di giornalisti come Aldo Tortorella,³³⁵ che riconosce in Vittorini il portavoce di un'intera generazione, rispondono giudizi feroci.

Uno dei primi commenti viene pubblicato a cavallo tra l'uscita della prima e della seconda edizione. Il 12 settembre 1945 esce sull'«Unità» una recensione di Fabrizio Onofri, altro protagonista della polemica che si accenderà di lì a poco sulle pagine del «Politecnico». La posizione del critico è indubbiamente polemica. Questi enuclea uno dei punti principali sul quale i detrattori del romanzo fonderanno le loro polemiche. Infatti, Onofri si troverà a biasimare e stigmatizzare un atteggiamento di distacco intellettualistico avvertibile tanto nel protagonista Enne 2 quanto nello scrittore. Il critico definisce il romanzo di Vittorini come «il libro di un intellettuale che porta con sé tutti i difetti e le incongruenze della società in cui è vissuto, una società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto e strumento di privilegio».³³⁶ Onofri, nella sua richiesta di un crescente e maggiore scambio tra partito e intellettuali, ribadisce la necessità della costruzione di un saldo rapporto tra politica e attività culturale nel quale gli intellettuali finalmente iniziassero a «mettersi al servizio della classe operaia».³³⁷

Il ruolo di Enne 2 e con esso dell'io scrittore, portavoce della risposta dell'intellettuale di fronte all'offesa del mondo, genera dunque i principali problemi interpretativi. Calvino, in un articolo del 1949, rimprovera a Vittorini «il non aver fatto d'Enne 2 autobiografia sincera, ossia distaccata e partecipe insieme, ma esaltazione romantica, con tutta la sua disperata (e libresca e decadente) corsa alla morte».³³⁸ L'attesa rassegnata e quasi rasserenata di Enne 2 della morte viene letta come apoteosi di un atto di rinuncia, gesto estremo dell'eroe romantico che sacrifica se stesso per un'ideale.

³³⁵ Per approfondimenti si rimanda a: A. Tortorella, *In Vittorini è la nostra storia*, «L'Unità», 29 luglio 1945, p. 83.

³³⁶ F. Onofri, «Uomini e no» di Elio Vittorini, in «L'Unità», 12 settembre 1945. L'articolo viene riportato da F. De Nicola, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Bari, 1993, p. 97.

³³⁷ F. Onofri, *Lettera a un intellettuale del Nord*, in «Risorgimento», a. I, n. 4, 25 luglio 1945, p. 330.

³³⁸ I. Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in «Il movimento di liberazione in Italia», n.1, 1949, p. 43.

Ancora, Paoluzi, pur ritenendo il romanzo «sbagliato per due ragioni: per risentire ancora, prima di tutto, l'urto della polemica immediata, poiché la Resistenza era finita pochi mesi prima, e per riecheggiare, in secondo luogo, modi stilistici propri di un Dos Passos o del primo Faulkner» non può non riconoscere che «la sua validità è tutta nel fervore umano che lo anima, nella sostanza della narrazione densa di pathos e di accorata partecipazione».³³⁹

Sicuramente, sui giudizi critici, pesa come un macigno la compromissione del romanzo con un periodo storico alquanto controverso e indubbiamente rilevante per la storia italiana. Molte delle polemiche, infatti, ruotano sulla duplice anima della storia narrata dove i motivi sentimentali e quelli della lotta per un'ideale si sovrappongono. Il romanzo è stato dunque letto, di volta in volta, come opera in cui la Resistenza vive in funzione di un problema personale, dove la Storia prende forza da un sentimento del singolo o infine come emblema del sacrificio di sé per il bene comune. Questi filoni tematici vengono alternativamente interpretati secondo un peso diverso: laddove si riscontri una certa preponderanza del motivo amoroso, le critiche si soffermano sulla scarsa importanza data alla lotta resistenziale e viceversa.

Il principale interprete di *Uomini e no* come un romanzo sì di valore storico-politico ma nel quale la vicenda sentimentale diventa il perno dell'azione narrativa è Giacomo Noventa.

Noventa, poeta e saggista, cattolico e conservatore, è uno dei primi a rifiutare l'interpretazione del romanzo esclusivamente incentrata sulle vicende della Resistenza, affermando che quella raccontata in *Uomini e no* è nient'altro che una storia d'amore, anzi è proprio dalle vicende sentimentali che trae la sua forza politica:

Il libro [...] è proprio dal romanzo d'amore, e non dalle meccaniche e astratte scene della resistenza, che riceve tutto il suo valore politico. Vi è riflessa la tragedia della nostra gioventù e della nostra cultura, di quella gioventù che ha partecipato alle ultime lotte, e che ha creduto di reagire al proprio culto fanatico di una poesia di impotenti, con un fanatismo più crudele e più impotente ancora : quello dell'uomo di azione che resta al di qua della poesia.

³³⁹ A. Paoluzi, *La letteratura della Resistenza*, Firenze, Edizioni 5 Lune, 1956, p. 62.

E vi è riflessa anche la tragedia di quei giovani che, avendo partecipato, e forse più coraggiosamente di altri, alle medesime lotte, riconoscono che esse non hanno rappresentato per loro che un nobile gioco o una grande avventura e che il loro dovere è di ritornare ormai, senza farsene un inutile segreto, alla letteratura e alla poesia ; ma hanno intanto acquistato in quelle lotte, e nel contatto con gli eroi, l'esigenza di una poesia meno impotente, e soprattutto meno superba della propria impotenza.³⁴⁰

Noventa si trova dunque a sposare quella tesi, in seguito sostenuta da Asor Rosa, della presenza nel romanzo di un certo atteggiamento intellettualistico che limita l'esperienza resistenziale entro i confini di *nobile gioco* e non di una vicenda vissuta intensamente in prima persona. Se Noventa si ritrova a considerare come l'amore sia strumento di valorizzazione politica del testo, Fortini riscopre in *Uomini e no* il sentimento amoroso come «elemento *essenziale* della prospettiva politica».³⁴¹ L'amore, insieme alla lotta partecipata, si fanno entrambi strumenti necessari nell'indagine sul presente. Nella riflessione di un fenomeno politico come quello del fascismo, non si può prescindere dalle implicazioni sociali che determina. L'analisi dunque delle relazioni umane è essenziale in un processo storico che ha attecchito in maniera profonda nelle maglie della società.

Vittorini ben chiariva quest'aspetto in un brano poi soppresso nella riedizione del '49, nel quale, evidenziando come il fascismo fosse penetrato nelle relazioni sociali, avvertiva:

[...] nei più delicati rapporti tra gli uomini, una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di voler bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere [...] In questo è la più sottile, ma anche la più crudele delle tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra

³⁴⁰ G. Noventa, *Il grande amore in "Uomini e no" di Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1960, p. 95. Il saggio è stato precedentemente pubblicato in tre puntate, nel luglio e nell'agosto del 1946, su «La Gazzetta del Nord».

³⁴¹ F. Fortini, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», 31 luglio – 31 agosto 1973, p. 984.

loro.³⁴²

Molte delle critiche, forse ingannate dalla presenza della tematica amorosa vista come avulsa dal concetto di lotta sul presente, furono sollevate proprio perché la Resistenza veniva presentata, utilizzando le parole di Asor Rosa, come «la semplice occasione di un discorso che ancora una volta trova le sue motivazioni al livello della cultura e della ricerca intellettuale. I motivi storici, politici e sociali del fenomeno restano in seconda linea».³⁴³ Non è tanto il problema, osserva Asor Rosa, di porre esigenze comuni a varie avanguardie del Novecento di difesa di un “rivoluzionarismo autonomo” della letteratura e della cultura; il vero nodo cruciale è l'incapacità di instaurare un rapporto con l'impegno politico non viziato da un certo atteggiamento borghese e intellettualizzante: «Quello che non si può accettare in *Uomini e no* è esattamente la pretesa di imporre al mondo come soluzione dei suoi problemi un atteggiamento intellettuale, che sa di tradizione e di casta».³⁴⁴ Le azioni resistenziali diventano, secondo l'interpretazione di Asor Rosa, meri pretesti, «occasione di un discorso»³⁴⁵ che è personale ma ha la presunzione di essere universale solo perché richiama un periodo storico-politico intenso.

Asor Rosa dunque non si mostra persuaso dalle tesi più volte ribadite da Vittorini sul ruolo di autonomia riconosciuto all'intellettuale. Quest'ultimo sosteneva che *rivoluzionario* è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone: l'azione rivoluzionaria sarà tale solo se in grado di esprimere «il mondo, la società, le tendenze a conservarsi o a mutare della società, e d'esserne il “prodotto valutativo”, d'essere la loro “realizzazione fantastica” o valutazione loro, la quale agisce e modifica in quanto semplicemente si aggiunge al mondo, alla società, alla realtà obbiettiva e le arricchisce».³⁴⁶ Così il vero intellettuale rivoluzionario sarà colui in grado di dar voce a quelle esigenze dell'uomo che egli soltanto sa

³⁴² E. Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, pp. 167-168. Il brano venne eliminato a partire dall'edizione, sempre per Bompiani, del 1949.

³⁴³ A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 164-165.

³⁴⁴ *ivi*, p. 165.

³⁴⁵ *ivi*, p. 164.

³⁴⁶ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, p. 270.

scorgere nell'uomo e che è proprio di lui scrittore scorgere, e, come scrittore rivoluzionario, porre accanto alle esigenze che pone la politica. Ma per Asor Rosa l'antinomia in Vittorini sta tutta qui: pur rivendicando un'azione autonoma e indipendente dal contesto socio-politico, si mostra, invece, indissolubilmente legato alle contingenze storiche e resistenziali.

3.6 IL SEMPIONE STRIZZA L'OCCHIO AL FRÉJUS

*Noi raccontiamo,
se una volta ci si mette, alla fine,
ed è proprio raccontando
che troviamo a poco a poco la storia vera*

La stesura de *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* inizia verosimilmente nel 1946 e la pubblicazione risale al gennaio 1947 per la casa editrice Bompiani. L'opera viene scritta e terminata negli anni di piena attività di Vittorini nella redazione della rivista «Il Politecnico», anni nei quali la sua formazione intellettuale mirava alla creazione di una letteratura nella quale l'impegno fosse asservito alle necessità dell'uomo.

Nel *Sempione* Vittorini mette in atto quella reificazione artistica degli aspetti della realtà che si era ripromesso nel suo discorso teorico pubblicato sul «Politecnico» in risposta a Togliatti: «Rivoluzionario è lo scrittore che pone esigenze diverse da quelle della politica, esigenze recondite dell'uomo [...] che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre». Il *Sempione strizza l'occhio al Fréjus* dunque traduce narrativamente le esigenze di realtà avvertite da sempre da Vittorini, rendendosi vero e proprio romanzo dell'etica del lavoro.

Opera breve che l'autore stesso stenta a definire “romanzo” preferendogli i termini “romanzetto” o “libretto”,³⁴⁷ *Il Sempione* è considerato da Vittorini una delle poche cose scritte «con piacere»,³⁴⁸ giudicato poi «più buono di *Conversazione* e il mio libro migliore, per quanto meno ricco, con quel suo unico motivo»,³⁴⁹ il *Sempione* diverrà una sorta di integrazione di *Conversazione in Sicilia*, l'ennesima occasione per rappresentare «un popolo sdegnosamente stoico che si contenta del proprio sdegno, della propria testimonianza stoico-sdegnosa, e

³⁴⁷ E. Vittorini, *Gli anni del “Politecnico”. Lettere 1945-1952*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, pp. 79, 88, 90, 103.

³⁴⁸ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, in *Le opere narrative*, cit., p. 443.

³⁴⁹ *ibidem*.

può non lottare, non aspirare a prendere il potere, ad imporsi perché non crede più in altra importanza che in quella della dignità».³⁵⁰

L'opera si presenta, sotto molti aspetti, come ripresa di motivi cari a Vittorini e già affrontati in scritti precedenti: una famiglia numerosa e indigente, il dramma della disoccupazione nell'Italia post-bellica (elementi di fondo in *Erica e i suoi fratelli*) e la figura di una madre forte che vive nel mito del padre (ricordiamo Concezione Ferrauto e il Gran Lombardo di *Conversazione in Sicilia*).

Nel *Sempione* la fabula è ridotta al minimo; la voce narrante è di uno dei figli di questa numerosa famiglia che si fa però semplice spettatore dell'azione dominata principalmente dalla madre e dal nonno. Tutt'intorno si muovono gli altri personaggi, semplice corollario ai protagonisti del romanzo. *Il Sempione* sembra costruito come uno spettacolo teatrale nel quale le persone assumono i connotati di maschere (l'elefante, il biondino, le scimmie, Muso-di-fumo) e si muovono in uno spazio che è quinta teatrale, attorno ad una tavola che fa da esigua scenografia al melodramma, con il suono dello zufolo ad accompagnare il lettore verso la scena finale.³⁵¹

Al centro della narrazione è la madre, donna severa, chiusa nel suo «cappotto militare alleato, alta, grande»:³⁵² è lei che guida la storia, che erige un monumento di ammirazione nei confronti di quel padre che è «come un elefante, dice. Tutto è venuto dalla sua fatica, e da tutto *egli* è fuori per la sua dolcezza, per il suo capo chino».³⁵³ Il padre, figura immobile e statuaria, che non parla ma la cui presenza è costantemente avvertita, diventa il simbolo dell'uomo operaio e dell'identificazione dell'essere umano con la propria funzione lavorativa. L'ammirazione di cui gode, infatti, deriva da ciò che ha fatto come lavoratore: è stato «al traforo del Fréjus, il preferito tra migliaia di operai persino dagli

³⁵⁰ E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp.67-68.

³⁵¹ L'attento studio di Anna Panicali coglie, in alcuni passi del romanzo, suggestioni che sembrano tratte da operette teatrali, fino a spingersi alla comparazione con il cinema muto di Chaplin. Cfr. A. Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, pp. 233-245.

³⁵² E. Vittorini, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, in *Le opere narrative*, cit., p. 928

³⁵³ *ivi*, p. 930.

ingegneri. Se lo contendevano – continua. E al traforo del Sempione lo stesso»,³⁵⁴ e la fatica di quel lavoro diventa valore che riveste il padre di onore. Nelle opere edili cui ha collaborato da operaio è racchiusa l'essenza di sé come persona, in un continuo rimando tra essere e fare: la propria essenza risiede nella propria funzione.

In base a ciò, gli uomini sembrano divisi in due categorie che è la stessa madre ad illustrare utilizzando una definizione che trae dall'analogia con il mondo animale la sua suggestione: ci sono gli elefanti, come il nonno, la cui grandezza e fierezza, asservita al lavoro manuale, è cifra del proprio valore, e le scimmie, lavoratori che nulla hanno di eroico e che sono dunque privi però dei meriti dei primi. A quest'ultima categoria appartiene il marito della madre, uomo trattato per lo più da inetto, incapace di reggere il confronto con il vecchio elefante. L'elefante dunque come emblema del lavoratore che con onore e forza affronta il suo ruolo di lavoratore.

La stima per l'anziano, che viene come imposta dalla madre anche alla sua famiglia, si confonde tuttavia con il disprezzo non solo per gli altri, «per noi che non siamo, pur essendo suoi figli, come era il nonno»,³⁵⁵ ma anche per il vecchio che non è più l'uomo forte di un tempo e che è diventato ormai solo un peso economico e fisico. Ciò che l'uomo-elefante ha perso, con la vecchiaia, non è solo il vigore ma, nella rappresentazione di un'umanità che nel proprio lavoro vede riconosciuto il suo unico valore e ruolo, è la dignità di essere umano:

Ogni cosa ch'è al mondo si è fatta su di lui, dalle Piramidi al Fréjus, pure egli è estraneo a ogni cosa, messo alla porta da ogni cosa, un vecchio che siede su una seggiola al di fuori di ogni cosa. Lo stesso fu per tutti gli uomini che furono lui. Lo stesso è per noi che siamo ancora lui. E perché questo può accadere?³⁵⁶

L'identificazione tra l'uomo e il lavoro implica dunque il riconoscimento del proprio valore unicamente nel prodotto che crea; nel momento in cui l'uomo non

³⁵⁴ *ivi*, pp. 930-931.

³⁵⁵ *ivi*, p. 930.

³⁵⁶ *ivi*, p. 938.

è più forza lavoro perde ogni utilità, cosicché «quando finisce di lavorare abbia anche finito di vivere».³⁵⁷

In quella che sembra dunque una parabola della vita in chiave lavoro-funzione è possibile sentir riecheggiare le riflessioni marxiste; come asserisce il filosofo:

L'alienazione dell'operaio nel suo prodotto significa non solo che il suo lavoro diventa un oggetto, qualcosa che esiste all'*esterno*, *ma che esso esiste fuori* di lui, indipendente da lui, a lui estraneo, e diventa di fronte a lui una potenza per se stante; significa che la vita che egli ha dato all'oggetto gli si contrappone ostile ed estranea.³⁵⁸

L'analogia dunque tra l'uomo-lavoratore e l'elefante è tesa tra due estremi temporali che sono spia di una differente valenza: da un lato il riferimento al passato, alla forza impiegata nella produzione, dall'altra la consapevolezza presente di una potenza che è stata e che permane ora come peso per la famiglia nella sua improduttività.

La connotazione come elefante rende esplicito l'impegno nel lavoro che, se da una parte è forza, tenacia, enormità, dall'altro diventa, ora, serafica rassegnazione di fronte alla cessazione di tale impegno e quindi del proprio valore. Così l'elefante è immagine di esaltazione ed esecrabilità al tempo stesso: «Ma voi perché dite ch'è un elefante? [...] Mia madre gli risponde ch'è per bene e male insieme, per quello che il nonno era, bene e male insieme, e per quello che continua ad essere, ancora con tutta la sua mole, tutti i suoi bisogni e tutto il fastidio che sa dare».³⁵⁹ Chi non produce più diventa unicamente un peso, e l'appellativo diventa dispregiativo, usato «per dire che è pesante, per dire che è ingombrante, per dire che è inerte, per dire che non muore mai, per dire che ne è stufa».³⁶⁰

La madre dunque vive in questo limbo teso tra il ricordo di un padre che era

³⁵⁷ *ivi*, p. 987.

³⁵⁸ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1968, p. 72.

³⁵⁹ *ivi*, p. 974.

³⁶⁰ *ivi*, p. 936.

riferimento di forza e la constatazione di un presente dove, nell'incapacità di comunicare, l'anziano è solo un fardello di cui la donna cerca di decifrare i silenzi e i lenti movimenti.

Ad aiutare la famiglia, e il lettore, nella conoscenza e nella comprensione del vecchio-elefante è un personaggio che entra nella scena senza nome ma, secondo uno schema noto a Vittorini, con una connotazione fisica che diventa il suo appellativo, Muso-di-fumo, lavoratore dal volto nero per la fuliggine. Il giovane operaio instaura con il nonno un legame di amicizia basato su sguardi sorridenti e ammiccamenti. Ciò che accomuna i due personaggi è la fatica di un lavoro che li segna fisicamente e la miseria della loro esistenza. La condivisione di una medesima condizione è ciò che rende Muso-di-fumo unico lettore e interprete dei silenzi dell'anziano; nel riconoscimento di sé nell'altro si fa più chiara la propria identità: «E sarei stato come oggi sono, uno che impara da voi senza che diciate una parola. Ci si può intendere a strizzatine d'occhio, non è vero? Forse è la più grande soddisfazione della mia vita...Poter raccontare a voi questa mia storia che finisco d'imparare proprio da voi».³⁶¹

Il giovane parla di sé, della sua storia, del suo lavoro di operaio e, attraverso le sue parole, la famiglia scopre qualcosa di più del nonno; è grazie ai suoi discorsi che si arricchisce la complessità introspettiva dell'uomo silenzioso seduto sulla seggiola. L'anziano, dunque, nella logica di un mondo che vede l'umano come forza lavoro e *cosa sociale*, smesso il suo ruolo di lavoratore diventa afasico ed estraniato dalla realtà: nell'asservimento al lavoro risiede l'annullamento della sua persona. Sarà Muso-di-fumo a guidarlo nella riacquisizione di sé, attraverso la costruzione di un dialogo non convenzionale che può realizzarsi solo grazie alla condivisione del medesimo status di lavoratore, e che esclude così il resto della famiglia.

Nel lungo dialogo con la donna capofamiglia, Muso-di-fumo rivela la sua ambizione di incantatore, il sogno di diventare «uno che parlasse loro e al quale loro parlassero. È così raro che si parli a questo mondo non si parla mai. E io ho sempre voluto riuscire a entrare nel segreto e fare un po' parlare».³⁶² L'incomunicabilità, la difficoltà a permeare nel silenzio degli elefanti e del nonno-

³⁶¹ *ivi*, p. 971.

³⁶² *ivi*, p. 978.

elefante si risolve nell'incanto: «decisi di incantare suonando anch'io uno strumento. Solo che restava da trovar la musica».³⁶³ Così Muso-di-fumo mostra ai suoi ospiti le proprie capacità di musicista, suonando loro il suo zupfelo. Ma la melodia che gli altri percepiscono è solo un gemito; l'unico a reagire è il nonno che sembra risvegliarsi dal suo eterno torpore e «batte quelle sue dita sulla tavola. Perdio! Le batte a tempo! [...]. Il nonno batte a tamburo sulla tavola, con le sue dita che pensavamo impietrite, e segna di colpi il tempo dello zupfelo».³⁶⁴ Muso-di-fumo diventa così colui il quale guida il vecchio verso la piena consapevolezza della sua identità (nella mancanza della cognizione della propria grandezza troviamo la principale differenza con il Gran Lombardo di *Conversazione in Sicilia*) attraverso il suono del suo zupfelo, che diventa strumento di agnizione finale.

La capacità di conoscersi e riconoscersi attraverso l'altro, il potere rivelatore e incantatore della musica ineludibile per chi non condivide la medesima condizione esistenziale, porta i due lavoratori verso il termine del loro percorso di vita. Scoperta la «storia vera», i due possono prepararsi a morire. Come spiega Muso-di-fumo la morte non sopraggiunge improvvisa, ma è l'uomo che le va incontro: «Ma non è la morte che viene, come la gente dice. Siamo noi che ci andiamo. Quando abbiamo trovato il poco che potevamo trovare, allora è finita».³⁶⁵ Una volta che la ricerca è conclusa si è pronti ad accogliere serenamente la morte.

Così Muso-di-fumo racconta di come gli elefanti si preparino a morire, allontanandosi dal branco per il quale non sono più utili e rifugiandosi in una solitudine attendono il momento. Così farà il nonno alla fine del romanzo:

È il nostro nonno del Fréjus e del Sempione che cammina, nel primo barlume del giorno, già vicino ai sentieri che si aprono tra gli alberi, in fondo alla spianata. È vestito con anche il cappotto, calzato, il cappello in testa e in mano il bastone cui si appoggia. Come se andasse per prendere posto nella sua sedia.

³⁶³ *ivi*, p. 979.

³⁶⁴ *ivi*, p. 985.

³⁶⁵ *ivi*, p. 986.

Con lo stesso passo calcolato, anche se un poco più dritto nella schiena.³⁶⁶

Il nonno si allontana da casa, nel suo silenzio di sempre, ad incontrare la morte.

Nella predisposizione dell'operaio nei confronti della fine troviamo, dunque, il naturale esito del lavoro oggettivato e dell'identificazione tra uomo e funzione. Terminata la funzione del lavoratore, esauritosi il potere sul proprio corpo/strumento di lavoro, l'uomo si prepara a morire in una sorta di estremo gesto di riappropriazione o di ultima affermazione della dignità dell'elefante-operaio: in una vita segnata dalla completa abnegazione nei confronti del lavoro estraniante, la morte diventa l'estremo, o forse, il primo atto di affermazione di sé nella propria vita.

Ma la morte è riappropriazione della vita, preludio alla vita "vera", o termine di una vita che non ha più ragion d'essere nella sua improduttività? Vittorini non sa o non vuole rispondere, e, anzi, nell'ambiguità della risposta lascia giacere il suo romanzo affermando: «*Discorso della morte* avrei potuto chiamare il libretto. O al contrario: *Sull'importanza di vivere*. Perché no?». ³⁶⁷

³⁶⁶ *ivi*, p. 1004.

³⁶⁷ *ivi*, p. 1007.

3.7 LE DONNE DI MESSINA

*Si guardavano, l'uno vedeva nell'altro
gli occhi che sfavillavano,
ed era un segno di intesa che vi vedeva.
"Noi", vi vedeva.
E ognuno era come se pensasse "noi"*

La complessa vicenda editoriale de *Le donne di Messina* coinvolge un arco temporale compreso tra il 1946 e il 1964. La prima stesura, con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, viene pubblicata a puntate sulla rivista «Rassegna d'Italia» tra il febbraio 1947 e il settembre 1948. L'edizione in rivista è incompleta rispetto a quella in volume edita da Bompiani nel 1949, cui Vittorini aggiunge circa quindici capitoli. Una nota dell'autore in calce all'ultima puntata pubblicata sulla rivista avvertiva il lettore:

Qui terminiamo con la pubblicazione a puntate. Ma il romanzo, in corso di stampa presso Bompiani, continua ancora con quindici capitoli (LXXX-XCIV) dai quali si viene a sapere che Ventura, avendo ucciso la ragazza, riesce a costituirsi, che la lotta tra la gente del villaggio e gli antichi proprietari non si arresta e anzi si fa più accanita; e che lo zio Agrippa, dopo un ultimo passaggio sulla linea dove l'abbiamo sempre incontrato, cambia treno.³⁶⁸

In realtà le modifiche saranno poi di altra entità.

La stesura della nuova opera implica l'interruzione di un progetto cui lo stesso Vittorini fa cenno nella nota finale de *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, di dare, cioè, a tale opera un seguito dal titolo *Il barbiere di Carlo Marx*, la cui uscita era stata annunciata nel numero di dicembre del 1946 di «Rassegna d'Italia». Il progetto si ferma alla scrittura di pochi capitoli e lascia il passo alla redazione dello *Zio Agrippa*. L'interruzione dell'iniziale progetto è comunicata

³⁶⁸ Nota pubblicata sulla rivista «Rassegna d'Italia» ora in E. Vittorini, *Le opere narrative*, II, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, p. 918.

nella nota redazionale che accompagna la prima puntata dello *Zio Agrippa*, nella quale leggiamo:

Iniziamo a pubblicare il romanzo di Elio Vittorini [...]. Come mai, però, non è *Il barbiere di Carlo Marx* che avevamo annunciato? Perché – Vittorini ci ha scritto – questo nuovo e ultimissimo *Zio Agrippa* si è presentato allo scrittore in così prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata. I lettori avranno modo di rallegrarsi: un romanzo che, come una creatura via, ne scaccia un altro, non è cosa d'ogni giorno.³⁶⁹

Vittorini si dedica dunque al nuovo progetto editoriale per tutto il 1947; la prima edizione in volume uscirà per Bompiani nel 1949, con il titolo mutato in *Le donne di Messina*. La terza edizione, sostanzialmente rimaneggiata dall'autore, sarà pubblicata sempre da Bompiani nel 1964.

Le edizioni del romanzo, così diverse tra loro, sono lo specchio dell'evoluzione intellettuale e personale dell'autore. Vittorini, in un'intervista sulla nuova stesura de *Le donne di Messina* afferma: «Vede, quando ci si mette a qualche nuovo lavoro, ci si dimentica in genere d'ogni lavoro già fatto. Ma una cosa che si ha l'impressione di aver fatto sbagliata uno non riesce a dimenticarsela. E allora succede che si vuole correggerla per riuscire appunto a dimenticarsela».³⁷⁰ Nelle parole dell'autore troviamo la ragione delle notevoli differenze tra le edizioni. È importante rilevare, infatti, che la pubblicazione in rivista avviene quando Vittorini è ancora impegnato nell'esperienza del «Politecnico», mentre l'elaborazione dell'edizione successiva coincide con un periodo di riformulazione delle idee passate contrassegnato da una generale disillusione delle speranze del periodo post-bellico. Al diverso atteggiamento di fronte alla situazione sociale e politica italiana rispondono le cause dei profondi rimaneggiamenti dell'opera.

Le donne di Messina è un romanzo che procede su due storie parallele: le

³⁶⁹ E. Vittorini, *Le opere narrative*, I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, p.1234.

³⁷⁰ Da un'intervista per la rubrica televisiva «L'Approdo», nella primavera del 1965, poi in E. Vittorini, *La ragione conoscitiva*, «Menabò 10», Torino, 1967, p. 62. Il testo integrale è ricostruito con il titolo *Perché si scrive* in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 514-517.

vicende di un gruppo di uomini e donne reduci della seconda guerra mondiale che, non avendo più nulla al mondo, decidono di rifugiarsi in un villaggio abbandonato fondando una sorta di comune rurale, e la storia dello zio Agrippa, che viaggia in treno attraverso l'Italia alla ricerca della figlia fuggita di casa. Accanto alle due linee narrative principali si sviluppano una serie di motivi tematici ulteriori, come la storia d'amore tra Siracusa e Ventura e la vicenda di Carlo il Calvo, elemento di raccordo fisico e narrativo tra il villaggio e lo zio Agrippa. Sullo sfondo, l'Italia del dopoguerra, la disperazione e il disastro economico post-bellico e la speranza di rinascita e di una libertà riconquistata: questi sono i motivi generali del romanzo che fanno da sfondo alla storia.

L'opera si apre con il ricorso a un *topos* tipico vittoriniano che accompagna in sottofondo tutta la vicenda: il *viaggio*, ancora una volta inteso come rivalse sulla privazione della libertà o come risposta all'irrequietezza dell'animo. Viaggia lo zio Agrippa alla ricerca della figlia e viaggiano anche i futuri occupanti del paese disabitato, in fuga dalla miseria e in cerca di un futuro.

Lo zio Agrippa si sposta da Nord a Sud e ritorno, cercando la figlia scappata di casa e mai più ritrovata. Il suo diventa un viaggio attraverso la storia del suo paese: nei discorsi con i pendolari e i viaggiatori occasionali, Agrippa conosce persone diverse, la loro vita e il loro portato emotivo. Non scenderà mai da quel treno se non per cambiare tratta e la sua meta diventerà il viaggio stesso; l'uomo, infatti, non si ricongiungerà con sua figlia, ma troverà, nel viaggiare, lo scopo stesso dei suoi spostamenti e nel dialogo con gli altri leggerà il cambiamento dei tempi:

Sicché viene da chiedersi s'egli stia ancora cercano la figlia perduta, se davvero continui a volerla trovare, o se non abbia invece smesso di desiderare di trovarla, se non abbia trovato nei suoi treni qualcosa di più di quello che era lei per lui, se non vi abbia trovato, ad esempio, la cosa che lui chiama "riunione", e se ci tenga a non perdere questo che vi ha trovato: questo guardarsi e studiarsi di tanti insieme per ore e ore, questo parlarsi senza che conti conoscersi o non conoscersi, questo perenne riprendere a conoscersi [...]

e se insomma mio zio non viaggi ormai per viaggiare.³⁷¹

Sul treno Agrippa fa la conoscenza di Carlo il Calvo, simbolo del potere del controllo burocratico e amministrativo del nuovo Stato, emissario chiamato a indagare sulla vita del villaggio per esigere il versamento di tasse e contributi. Il personaggio di Carlo funziona come anello di congiunzione tra le due vicende narrative, colui il quale porterà al crollo delle speranze di libertà del paese; nel raccontare ad Agrippa l'epilogo delle avventure della comunità, Carlo il Calvo sancisce, in poche parole, la fine di tutte le utopie: «L'ordine è stato ristabilito, il diritto di proprietà è stato ristabilito».³⁷²

Parallelamente alle vicende sul treno, ritroviamo il motivo del viaggio come espressione dell'aspirazione alla libertà e ad una nuova vita che spinge un gruppo di disperati a spostarsi verso il nord. È durante una sosta per un guasto al camion sul quale viaggiano che scorgono un paese disabitato sulle pendici degli Appennini. Quel luogo diverrà il punto di partenza per una nuova esistenza comunitaria dove, senza distinzione, tutti collaborano per la sopravvivenza e il benessere del gruppo, un'iniziale armonia «così buona da avviare tra loro un insolito genere di vita, diviso tra bisogno e bisogno prima di essere diviso tra uomo e uomo: il che poteva diventare un genere di vita forse migliore di quello solito».³⁷³

Il resoconto delle vicende che riguardano la costruzione del villaggio è fornito dal *Registro*, utilizzato come *escamotage* stilistico dall'autore per raccontare gli sviluppi della vita comunitaria senza inciampare in un rallentamento eccessivo dell'iter narrativo. Procedendo a un'apertura in senso corale della narrazione, Vittorini cede la parola agli abitanti stessi del paesino che raccontano in prima persona i lavori svolti. Sono poi loro stessi a commentare lo sviluppo della storia d'amore tra Siracusa, ragazza siciliana partecipe dell'esperimento comunitario, e Ventura, giovane uomo dal passato oscuro. Soprannominato Faccia Cattiva per i suoi duri lineamenti, Ventura si rivelerà un

³⁷¹ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, II, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996, pp. 231-232.

³⁷² *ivi*, p. 355.

³⁷³ *ivi*, p. 66.

ex fascista in fuga dal suo passato e dai *cacciatori*, le milizie di ex partigiani nascoste nei boschi attorno al paesino.

La speranza di redenzione di Ventura nell'esperienza della vita in comune viene disattesa: «Ma io vidi anche in questo la buona cosa ch'era la nostra riunione, con quello che per me significava d'esser contento di trovarmi in una buona cosa».³⁷⁴

Messo alle strette da Carlo il Calvo, che nel ricatto al giovane trova la chiave per piegare il paese alla resa di fronte alle istituzioni, Ventura dichiarerà all'amata Siracusa il suo segreto. Se nelle prime edizioni Vittorini aveva previsto come esito della vicenda l'uccisione della donna per mano di Ventura e la sua conseguente consegna al "tribunale" dei concittadini, nell'ultima edizione Vittorini pensa a un finale diverso. Elimina l'epilogo drammatico lasciando che la vita della coppia si reinserisca, nell'omertà di un segreto taciuto, nel nuovo corso della vita del paese, ormai "normalizzato" dal punto di vista istituzionale. Nell'edizione del '64, dunque, Ventura racconta a Siracusa, nel silenzio assoluto di lei, il perché del suo passato e la speranza di cambiamento che aveva riposto in quella nuova vita. Il momento della "rivelazione" è uno dei più intensi del romanzo; i due, chiusi nella loro casa, si confrontano:

Adesso, nella stanza a luce spenta, entrava luna dalla finestra aperta: un rettangolo di chiarore ch'era a poco a poco affiorato sulla parete di faccia, come quasi un'altra finestra, un'altra specie di finestra, a dividere di sopra al letto l'oscurità di dov'era Ventura da quella di dov'era la sua ragazza, e attenuarle entrambe. Era un'enormità di tempo, da prima ancora della luna, che lei non diceva più nulla.³⁷⁵

Inizialmente Siracusa spinge l'uomo a fuggire, anche per poco tempo. Ma il disprezzo che Ventura avverte nelle parole di lei si traduce nel sospetto di un addio definitivo. Dopo una notte di silenzi e di parole, la donna si risveglia stordita e apre la porta di casa. Ciò che ritrova è un paese tornato alla normalità: le milizie di ex partigiani, non trovando il loro uomo, sono ripartite e la vita procede

³⁷⁴ *ivi*, p. 182.

³⁷⁵ *ivi*, p. 325.

secondo i ritmi naturali. In un epilogo forse troppo semplificato, Vittorini decide di salvare Ventura e Siracusa. Ma il dubbio che sia una salvezza puramente apparente si insinua fatalmente. La conferma di ciò si ritrova nelle parole di Carlo il Calvo ad Agrippa: «Almeno avrebbe avuto, se fosse scappato, una possibilità di ritrovarsi in mezzo a qualche altro struggimento storico».³⁷⁶ Ventura rinuncia a lottare, sceglie di defilarsi dall'agire attivamente nel suo presente e cede al compromesso e all'arrendevolezza: «Il punto è che se fosse scappato o anche ci avesse lasciato la pelle sarebbe rimasto nel giro di quello che la gente chiama la storia. Mentre così com'è ora n'è uscito, n'è mille miglia fuori...».³⁷⁷

Nella scelta di Ventura vi è l'effettiva differenza tra le diverse versioni de *Le donne di Messina*: questa diventa paradigma della fine delle illusioni, dell'impossibilità di un reale cambiamento del corso della storia. Ventura, colui il quale avrebbe potuto ergersi come esempio di riscossa sociale, rinuncia alla lotta e si piega al potere.

La vicenda del villaggio rifondato da un gruppo di uomini e donne diventa dunque la sintesi della parabola storica del ventennio '40-'60: dalle illusioni post-resistenziali all'inevitabile scontro con la realtà industriale. La nuova fondazione acquista toni lontanamente epici anche nella ripartizione in "età" del tempo trascorso: l'età delle carriole, l'età del carretto, età del camion sono spia di un vagheggiato ritorno alla preistoria dell'uomo, la risposta ad un atteggiamento di rifiuto nei confronti della storia che fallirà inevitabilmente.

L'aspirazione ad una gestione socialista dei beni, dove il lavoro ridiventa valore e dove tutti partecipano in egual modo al benessere della collettività secondo le proprie capacità viene disattesa nel romanzo.

Le prime avvisaglie di un'impossibilità a reificare l'ideale collettivista si fanno strada nella comunità. Con l'arrivo dell'inverno e l'aumento delle difficoltà cominciano ad emergere dissapori e dissensi tra gli abitanti che mettono in discussione quella gestione e quell'organizzazione del lavoro: «Dicono che noi abbiamo le domeniche. Ma quando mai qui abbiamo avuto una domenica? E dicono che abbiamo il sabato, dicono che abbiamo una sirena alle cinque di ogni giorno...ma quando mai qui vi è stato un fischio di sirena per smettere il

³⁷⁶ *ivi*, p. 366.

³⁷⁷ *ivi*, p. 367.

lavoro?».³⁷⁸ Il lavoro si ritrova ad essere elemento di discordia, generatore di malessere e frustrazione, fattore che mina la serenità collettiva: «si credeva di dover essere contenti invece non lo eravamo e in tutto il giorno non c'era più un'ora in cui lo eravamo».³⁷⁹ Nonostante ciò la vita nella comunità continua ad essere un'alternativa migliore rispetto al resto. Anche molti di coloro che di fronte alle difficoltà dell'inverno decidono di lasciare il paese, torneranno indietro di lì a breve, spinti da necessità o dall'idea che quella sia l'alternativa migliore: «Noi li contavamo via via che se ne andavano [...] pur vedendo come i più ritornassero, e come ritornassero male, dopo poche ore o una notte, o dopo un giorno e una notte, sia perché non arrivavano fino alla strada nazionale, sia perché si perdevano, o perché non passava nessun camion, o perché si pentivano d'aver lasciato la compagnia che siamo».³⁸⁰

Anche se in un'economia comunitaria, troviamo intatta la volontà di mantenere viva l'individualità di ognuno, senza costringere i singoli in una massa indistinta e alienata nel semplice ruolo di lavoratori; tale volontà è resa da Vittorini grazie all'inserimento di sezioni narrative nelle quali i singoli abitanti prendono la parola raccontando la loro esperienza nella comunità. Si difende quindi la necessità di non abdicare alla propria individualità e di alimentare il desiderio di autonomia. La comunità diventa, oltre che esperimento "socialista" di gestione del lavoro, un tentativo di mantenere vivi i rapporti interpersonali, di salvaguardare l'umanità del lavoratore stesso. Tale necessità è la medesima che tenta di appagare lo zio Agrippa; la sua solitudine lo spinge a viaggiare sul treno, a ricercare nelle parole scambiate con degli sconosciuti il soddisfacimento di un bisogno di socialità che non è riuscito a colmare nella sua famiglia. Nel confronto con gli altri c'è il ritrovarsi: come nel *Sempione strizza l'occhio al Fréjus* Musodi-fumo ri-conosceva se stesso nell'anziano lavoratore, avendone condiviso la medesima esperienza, così Agrippa nella condivisione cerca solidarietà. Allo stesso modo la comunità del paese, nella partecipazione collettiva, trova la chiave per la sopravvivenza. Quando Ventura rifiuta, non avendo quel vizio, la sigaretta offertagli da Spataro, quel gesto suscita il disappunto dell'amico. Il fumo è

³⁷⁸ *ivi*, p. 148.

³⁷⁹ *ivi*, p. 149.

³⁸⁰ *ivi*, p. 156.

strumento di condivisione e rifiutarlo è un'offesa:

«Bisogna proprio che abbia il vizio come l'hai tu?»

«È questo il punto che fa la compagnia e che fa la possibilità di intendersi»

«Il vizio?»

«La cosa in più che si ha con un altro...».³⁸¹

Il motivo del fumo come elemento di solidarietà ritorna anche nell'assemblea costituitasi quando Carlo il Calvo rivela la sua identità e la sua missione agli abitanti del paese. Non accettare una sigaretta offerta dall'uomo significa mostrare la chiusura di fronte a qualsiasi possibilità di dialogo: «Poi accadde che uno rifiutò dando inizio, con muso duro, alla possibilità del rifiuto. Da questo Carlo poteva calcolare quanti fossero già decisi nell'avversione ad ogni accordo e inclini piuttosto a perdersi che a sottomettersi».³⁸²

Risiede forse in questo il reale senso politico del romanzo e di Vittorini che, in una lettera del '49, così siglava il suo credo: «Io pretendo di vedere nel comunismo un mezzo per uscire dalla solitudine capitalista».³⁸³ Nel riconoscimento di sé e della propria condizione è il segreto della condivisione, nella condivisione è il senso del comunismo.

Se la paura è il mezzo di ricatto del potere, l'unità tra i lavoratori è invece l'unico possibile strumento di opposizione alle istituzioni: «Egli contava ch'io avessi paura di lui, ed è qui per questo a pretendere, perché contava che io, per paura, vi portassi tutti ad avere anche voi paura e a sottomettervi e accogliere le sue proposte d'accordo. [...] Ma io non ci sto, e tu puoi mandare i carabinieri, e voi ragazzi pensate che avreste con voi tutta la provincia a gridare e a muoversi se loro vi toccassero».³⁸⁴ L'associazionismo è strumento di lotta, l'unico possibile per chi non ha potere o non è legato al potere.

La fine della vicenda, tuttavia, dimostra il ripetersi della storia anche se con forme diverse. Il tentativo di cambiare il corso degli eventi fallisce e la comunità

³⁸¹ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, II, cit., p. 196.

³⁸² *ivi*, p. 226.

³⁸³ E. Vittorini, *Lettera a Dionys Mascolo* (1 giugno 1948), in *Gli anni del «Politecnico»*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 170.

³⁸⁴ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, II, cit., p. 229.

autonoma viene normalizzata, costretta a cedere all'istituzione rappresentata da Carlo il Calvo, che chiosa laconicamente: «l'ordine è stato ristabilito, il diritto della proprietà è stato ristabilito...».³⁸⁵

La medesima disillusione che accompagna gli ultimi anni della vita di Vittorini si concretizza dunque nell'esito della vicenda del villaggio: il processo d'industrializzazione e il rigore istituzionale entrano a dissolvere l'utopica gestione della comunità. L'autore prende coscienza della realtà e nelle vicende dei suoi personaggi riscrive tutto il disincanto della sua generazione: «C'era, nella seconda metà del libro, tutta una faccenda introversa di espiazione, e di volontà di espiazione, di presa di coscienza attraverso l'espiazione, la quale non quadrava per niente con l'indirizzo storico della realtà popolare entro cui l'emergenza epico-lirica dei miei mezzi di allora mi aveva portato a scegliere gli elementi di una narrazione».³⁸⁶

La domanda che ci si pone leggendo il romanzo è se dunque l'esperimento comunitario si presenti come tentativo di rottura rispetto al passato o se in realtà non faccia altro che ripercorrere la storia in senso socialista. L'instaurazione di un processo democratico nelle scelte che riguardano la comunità, la distribuzione del lavoro in modo che tutti collaborino attivamente alla costruzione e la divisione dei profitti in modo egualitario tra i contribuenti sono meccanismi che appartengono a un passato riletto sotto una nuova ottica, «un genere di vita forse migliore di quello solito, forse in ogni caso molto comodo»³⁸⁷ ma che nel binomio lavoro-valore trova pur sempre il suo nesso.

Se nell'edizione del '49 Vittorini trovava nel concetto di redenzione e salvezza il nucleo della vicenda, nella versione del 1964 il piano d'analisi si sposta sulle interrelazioni tra utopia e realtà. L'attenzione ora è centrata sul significato ideologico nascosto dietro all'esperimento della comunità. Carlo il Calvo, le milizie partigiane, figure appartenenti al "mondo esterno" e percepite come "estrane", diventano elementi destabilizzanti per il paese, coloro che metteranno in luce la debolezza, se non l'impossibilità, di creare un micro-cosmo

³⁸⁵ *ivi*, p. 355.

³⁸⁶ Da un'intervista per la rubrica televisiva «L'Approdo», nella primavera del 1965, ora in E. Vittorini, *Letteratura, arte, società: articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 1092.

³⁸⁷ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, II, cit., p. 90.

scisso e avulso della realtà. L'avanzata del neocapitalismo e dell'industrializzazione si mostreranno come forze impossibili da arrestare.

3.7.1 *Le due redazioni de "Le donne di Messina"*

Si è già fatto riferimento a quale sia stato il difficile iter redazionale del romanzo vittoriniano. Le tre edizioni,³⁸⁸ soprattutto le due uscite per Bompiani nel '49 e nel '64, mostrano notevoli differenze sia dal punto di vista narrativo che strutturale e morfosintattico.

Non sarà questa la sede per avviare una dettagliata analisi comparativa,³⁸⁹ ma si tenterà piuttosto di evidenziare come le differenze tra le edizioni siano specchio dei tempi d'elaborazione corrispondenti e dunque dei cambiamenti personali e culturali di Vittorini.

La pubblicazione in rivista di ZA segue la decisione di Vittorini di interrompere la stesura de *Il barbiere di Carlo Marx* per dedicarsi al nuovo romanzo, la cui pubblicazione a puntate su rivista procede in maniera regolare dal febbraio '47 al dicembre '48.

DM₁ viene pubblicato nel marzo del 1949. La fine dell'esperienza con «Il Politecnico» è recentissima e forte ancora è il fervore politico che accende l'animo di Vittorini. La redazione del 1949 del romanzo non si discosta, infatti, di molto da ZA, condividendone, ancora, il medesimo atteggiamento di fiducia nei confronti della lotta politica e della riscossa della classe proletaria. L'edizione DM₂, uscita a distanza di circa 14 anni da quella del '49, pone in essere la rivalutazione dell'idea di socialismo e della sua efficacia elaborata da Vittorini

³⁸⁸ Le redazioni del romanzo saranno qui indicate come ZA (per indicare l'uscita a puntate su «Rassegna d'Italia» dal febbraio 1947 al settembre 1948 de *Lo zio Agrippa passa in treno*), DM₁ (per l'edizione de *Le donne di Messina* per Bompiani, 1949) e DM₂ (per la versione edita da Bompiani nel 1964; si farà quindi riferimento alla riedizione di quest'opera riproposta in E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, II, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996).

³⁸⁹ Rimando, per un accurato studio comparativo, alle analisi di G. Amoroso, *Le due redazioni de «Le donne di Messina» di Elio Vittorini*, in «Convivium», n.34, ottobre 1966, pp. 457-483, ora in G. Amoroso, *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1979 e A. Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, in «Il Ponte», n. 7-8, 31 luglio-31 agosto, 1973, pp. 1011-1020.

negli ultimi anni della sua vita. Quando mette mano al suo romanzo per la ripubblicazione del 1964, Vittorini ha da tempo rivalutato la sua esperienza all'interno del PCI grazie anche all'attività svolta per «Il Politecnico». L'amarezza per la rottura con il partito, risalente ufficialmente al 1954, e la disillusione verso l'idea di cambiamento e sovvertimento sociale si riversano inevitabilmente nella riscrittura dell'ultima edizione de *Le donne di Messina*.

Alle motivazioni politiche si assommano, poi, anche le riflessioni maturate da Vittorini sul concetto di intellettuale e sul ruolo che questi deve assumere nei confronti della realtà. L'analisi, nata tra le pagine del «Politecnico», viene elaborata e condotta fino agli anni '60.

Nel 1961 Vittorini pubblica sul «Menabò» l'articolo *Industria e letteratura* nel quale si interroga sul compito della letteratura, arrivando ad asserire che questo risiede nella capacità di confrontarsi in maniera diretta e onesta con la contemporaneità.

Dunque, è sulla scia di queste riflessioni che possiamo collocare il rimaneggiamento del romanzo nella versione del 1964. L'urgenza di riscrivere quasi totalmente la seconda parte dell'opera è perciò attribuibile al mutato rapporto di Vittorini verso la realtà socio-politica italiana di cui coglie le inevitabili aperture in senso neocapitalista.

Queste riflessioni spiegano perché l'analisi delle varianti riguarderà per lo più DM₁ e DM₂: ZA e DM₁ sono infatti troppo vicine tra di loro per giustificare una studio variantistico che nell'interpretazione dei cambiamenti di Vittorini e della società trova la sua principale ispirazione.

Risulta indubbio che, già in DM₁, l'autore abbia avviato quel lavoro di sfrondamento ed eliminazione di alcune sezioni di stampo lirico (basti pensare alle descrizioni di Messina e ai monologhi dello Zio Agrippa) che si sarebbe compiuto in maniera definitiva in DM₂. In una lettera inviata all'amico Hemingway nel 1948 comunica:

Il libro a cui lavoro da due anni sto per finirlo [...] L'avrei finito già dall'estate se non mi fosse venuto lungo settecento pagine [...] voglio ridurlo a quattrocento pagine come massimo e naturalmente mi tocca di riscriverlo in

gran parte perché si tratta di ridurne la prospettiva.³⁹⁰

Dal punto di vista strutturale, nel passaggio da ZA a DM₁, possiamo registrare un cambiamento nella disposizione dei brani e l'eliminazione di alcuni capitoli per giungere a una ripartizione del testo in tre grandi sezioni: *Parte prima*, comprendente i capp. I-XLV, *Parte seconda*, capp. XLVI-LXXVIII, e infine la *Parte terza* che occupa i capp. LXXIX- XCV. I singoli capitoli sono poi designati con un titolo (che scomparirà nell'edizione DM₂) e molte sezioni prima dedicate all'approfondimento di personaggi minori vengono eliminate.

Nella nota all'edizione del 1964, Vittorini afferma che questa è il risultato di una lunga operazione di revisione «eseguita a intermittenza nel '52, nel '57 e nell'inverno di quest'anno [1963]». ³⁹¹ A sostenere poi la ragione di un'analisi delle varianti, Vittorini continua: «Divisa in due parti, essa è da considerare, rispetto all'originaria, solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda». ³⁹²

L'edizione de *Le donne di Messina* del '64 presenta una diversa ripartizione dei capitoli in tre sezioni: *Parte prima*, che occupa i capp. I-LV, *Parte seconda*, con i capp. LVI-LXXVII, e l'*Epilogo* che comprende i capp. LXXVIII-LXXXIII.

I capitoli iniziali in DM₂, dal punto di vista narrativo, seguono in modo quasi del tutto lineare quelli di DM₁ e le modifiche riscontrabili sono principalmente formali e stilistiche; in sostanza però poche sono le differenze nello svolgimento della storia. Il senso delle variazioni ruota attorno ad una minore tensione lirica e drammatica in favore di uno snellimento e di una semplificazione del narrato, aspetti che sembrano propedeutici a un'evoluzione del romanzo in senso antierico e meno romantico.

Così notiamo già in DM₂, p. 66, l'eliminazione della lunga descrizione dei giochi e dei movimenti del figlioletto di Carmela presente in DM₁, p. 91: il simbolo della nuova vita che, gioiosa e frenetica, rinasce, viene eliminato per passare direttamente alla narrazione del pranzo che Giralda porta ai lavoratori.

I capp. XXIV a XXIX sono occupati in DM₂ dalle annotazioni del *Registro*,

³⁹⁰ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 214.

³⁹¹ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, cit., p. 2.

³⁹² *ibidem*.

tramite le quali Vittorini racconta schematicamente l'avvicinarsi dei lavori. Questo strumento letterario permette di introdurre ciò che racchiude il senso epico dell'esperimento di nuova fondazione avviato dai personaggi; è, infatti, nel *Registro* che sono raccontate le diverse "età", l'età della carriola, del carretto e del camion, che si avvicinano nella vita del paese e che corrispondono, come nuove ere geologiche, all'introduzione via via di nuovi strumenti di lavoro.

In DM₁ tutto ciò non c'è e il narratore si dedica unicamente alla descrizione di eventi di vita quotidiana. Le due redazioni riprendono il medesimo passo al capitolo XXVI in DM₁ e XXX in DM₂ con lo spostamento della narrazione sullo zio Agrippa. Vittorini nella nuova versione indugia dunque su aspetti maggiormente "tecnici" atti ad informare il lettore sulla gestione e distribuzione del lavoro comunitario. Le sezioni affidate al *Registro* in DM₂ sono riprese in parte da DM₁ al capitolo XXXII e XXXV, pp. 128- 144.

Se i capitoli in DM₁ si soffermano maggiormente sulle vicende interpersonali degli abitanti del villaggio, lasciando quindi dedurre un interesse maggiore per le implicazioni umane della vicenda, in DM₂ Vittorini procede ad una graduale eliminazione di quelle parti che non sono strettamente necessarie alla spiegazione dell'evoluzione della vita nel paese.

Fino a questo punto si può notare che le principali differenze tra le due edizioni de *Le donne di Messina* concernono la gestione del racconto della vita dei lavoratori che, se in DM₁ è affrontata in maniera maggiormente lirica e suggestiva (il bambino che corre, le donne che prendono parte alla costruzione delle abitazioni, il tutto in una visione quasi epica del lavoro), in DM₂ assume i toni di una recensione concisa e cronachistica.

Scompaiono in DM₂ quei capitoli, coincidenti in DM₁ con il XXXVIII e il LV, dedicati a Cerro e al suo battere con un bastone su varie superfici per creare rumori cadenzati e apparentemente privi di senso che diventano paradigma del lavoro svolto dagli abitanti, un lavoro libero da costrizioni esterne e "gratuito".

Di nuovo la storia di riallinea in DM₁, cap. XXXIX, e in DM₂, cap. XXXVIII: queste sono le pagine dedicate all'introduzione nella vicenda del personaggio di Carlo il Calvo.

Questi, presentandosi inizialmente come un inviato del Touring alla ricerca

di luoghi da segnalare su una nuova guida turistica, comincia ad indagare sulle attività svolta nel paese. Carlo, così, avvicina gli appartenenti alla comunità facendo domande sempre più puntuali sul loro lavoro e sulla loro vita. È a questo punto che si segnala un'importante differenza tra le due edizioni:

- DM₁, cap. XXXIX, p. 169: «Strano?» Gli risposero. «Qui ognuno è libero anche di andarsene». Carlo il Calvo guardò con attenzione derisoria nella faccia di chi aveva parlato per ultimo.

«Non fate anche voi come facevano i partigiani?»

«Che cosa facevano i partigiani?»

«Almeno lo dicono. Facevano fuori quelli di loro che se ne andavano»

Nell'edizione del 1964, Vittorini decide di eliminare il riferimento politico, riportando così la frase su un piano sociale privo di implicazioni ideologiche:

- DM₂, cap. XXXVIII, p. 123: «Strano?» Gli risposero. «Qui ognuno è libero anche di andarsene». Carlo il Calvo guardò con attenzione derisoria nella faccia di chi aveva parlato per ultimo.

«Anche portandosi via una cosa che non gli appartiene?»

La *Parte seconda* di DM₁, corrispondente al cap. XLVI si apre con una riflessione sullo zio Agrippa e sul senso del suo viaggiare. Questa sezione in DM₂ viene invece inserita verso la fine del romanzo, quasi a chiosa della vicenda; così si avrà una corrispondenza dei capp. XLVI – XLVIII in DM₁ con i capp. LVI – LVII in DM₂.

Il racconto prosegue nuovamente in modo omogeneo con il resoconto degli abitanti del primo inverno passato nel paese, delle difficoltà affrontate a causa del gelo e del ritorno di Spina nella comunità dopo la fuga con la carriola; i capitoli interessati sono dunque:

- in DM₁ capp. LI a LIII, pp. 201 a 268

- in DM₂ capp XLIV a XLVII

In DM₁, cap. L, Vittorini, irrompendo in veste di voce narrante nella storia, allude a tre puntate di un'inchiesta sul villaggio passate nell'indifferenza di chi la lesse. Non potendo recuperare la rivista, continua lo scrittore nella finzione letteraria, i documenti in questione sarebbero stati ricostruiti verbalmente. Come il *Registro*, così anche l'invenzione dell'inchiesta diventa uno stratagemma per aggiornare il lettore sugli sviluppi della vita nella comunità contadina. Questa sezione, che in DM₁ occupa il cap. L, pp. 219-221, viene soppressa in DM₂.

Un ennesimo elemento di rottura tra le due edizioni si ha poi nel dialogo tra Ventura e Spataro, che segue all'ennesima visita di Carlo il Calvo al paese. I due iniziano a ragionare sui possibili pericoli che potrebbero minacciare la tranquillità della loro comunità. In DM₁ si fa cenno alla Camera di Lavoro e alla possibilità di creare un'alleanza tra lavoratori più ampia. In DM₂ questa possibilità è omessa. La speranza, infatti, di una classe operaia unita che prenda in mano il potere è ormai quasi del tutto tramontata negli anni in cui Vittorini lavora a DM₂ e l'apertura verso l'esterno è percepita unicamente come un pericolo:

- DM₁, cap. LVII, p. 297: «Non mi lasciato girare da niente che nessuno dica. Ma chi sono loro? Sono lavoratori come noi che si sono uniti per aiutarsi l'un l'altro contro i malintenzionati. Noi ci siamo già uniti nel nostro piccolo. E non vedo che male ci sarebbe ad unirli con tutti loro nella riunione generale [...]. Quando salta fuori che si hanno dei nemici non si può ostinarsi a voler essere soli per una prevenzione».

- DM₂, cap. XLIX, p. 195: «Non bisognerebbe mai trovarsi in una situazione poco regolare quando salta fuori che si hanno dei nemici...»

Il confronto tra i due personaggi prosegue poi con dovute differenze nelle due edizioni. Se in DM₁ Spataro insinua che Carlo il Calvo potrebbe vendicarsi in maniera efferata per il torto subito da Ventura, in DM₂ i toni si fanno meno violenti ed è Ventura stesso a proporre come motivazione della presenza dell'estraneo l'ipotesi di "ricatto":

- DM₁, cap. LVIII, pp. 308- 309:

«Devi avergliela fatta grossa, nondimeno».

Ebbe un ammicco nel suo sguardo chiaro. Quindi chiese:

«Non puoi dirlo neanche con noi?»

«Ma non vi è nulla da dire», Ventura rispose.

«Andiamo», continuò Spataro. «Non per nulla si può volerla tanto a un uomo».

«Ti è parso che mi voglia talmente male?»

«Cristo! Se mira a toglierti di mezzo!»

«È così che ti ha guardato. Con occhio che ti vedeva già morto»

«Eh! Hai fantasia!»

«Tu non te lo sei sentito? Non proprio con occhio di assassino... Era senza il caldo ch'è dell'odio, ma insieme con molto di più. Come se, ripeto, vedesse in te la morte che ti vorrebbe dare, e ti considerasse già così, un uomo spacciato, senza veder anche che dovrebbe colpirti, per prima cosa, e trovarne il modo, e fare i conti con te, e farli con noi...»

- DM2, cap. L, p. 202:

Spataro lo fermò. «Hai detto che ti ricatta?»

«Dico che con la sua presenza non possa far altro... Ma è come se mi volesse ricattare... Sa che non lo posso soffrire, e così se ne vale, e può bastargli che venga, lo sa, per mettermi nello stesso stato di quando hai uno che ti perseguita»

A porsi come nuovo elemento di interferenza del mondo esterno con la vita della comunità, Vittorini introduce alcuni personaggi facenti parte delle milizie di ex-partigiani costituite all'indomani della fine della Resistenza. La presentazione dei cacciatori nella narrazione è però assai diversa. In DM₁ si parla esplicitamente del loro ruolo che sembra quasi istituzionalizzato, una sorta di milizia parastatale:

- DM₁ cap. LXX, p. 378: «facciamo da polizia politica. Alcuni si sono arruolati nella polizia vera e propria. Ma lì non lasciano che correre dietro ai ladri. Mentre a noi non c'è fascista o criminale di guerra che ci sfugga, se ci danno un fischio per pigliarlo».

Invece in DM₂, il compito dei cacciatori è lasciato intuire al lettore:

- DM₂, cap. LXIII, p. 263: «La polizia se ne frega della delinquenza politica. Le bastano i ladruncoli, e così i cittadini hanno imparato a venire da noi ogni volta che si imbattono in qualche carogna...».

L'ingresso sulla scena dei cacciatori nel romanzo segna lo spartiacque tra le due redazioni. È da qui che i parallelismi tra DM₁ (dal cap. LXXI) e DM₂ (dal cap. LXIV) iniziano a farsi difficili, giacché, come abbiamo già rilevato, Vittorini riscrive, nell'edizione del '64, quasi totalmente la fine della storia.

L'epilogo della vicenda di Ventura, che corrisponde grossomodo alla fine del romanzo, se in DM₁ era risolto con il sacrificio finale dell'eroe, in DM₂ coincide con l'esaurimento della tensione drammatica e la risoluzione del problema sembra raggiunta in modo assolutamente indipendente dalle azioni del personaggio.

La parte finale del romanzo, quindi, è totalmente diversa da quella dell'edizione del 1969. Il rapporto tra Ventura e Siracusa, così come è narrato in DM₁, è fatto di carne e tatto, di una passione che nel suo turbamento trova la sua essenza, in tutto diverso dal distacco fisico che connota la descrizione del rapporto nella versione successiva dove la dolcezza degli amanti traspare da pochi e appena accennati gesti. Gli ultimi momenti vissuti insieme in DM₁ si tingono di dolore e di sofferenza e i gesti e le parole si fanno rituale dell'omelia dell'addio:

- DM₁, cap LXXV, p. 403: «Andiamo via», Ventura diceva. «Andiamo insieme. Io posso farlo se tu vieni con me».

«Dici di non consegnarti più?»

«Dico come tu stessa volevi. Posso anch'io volerlo se tu vieni con me. Perché dovrei più se tu venissi?...Andiamo insieme in qualche altro luogo. Andiamo in America...»

«Ma tu non puoi... Ma noi non possiamo»

In DM₂ Siracusa ascolta senza parlare Ventura che si lascia andare ad un lungo monologo nel quale cerca di farsi interprete dei silenzi della donna. Se in DM₁ egli proponeva una fuga insieme, convinto della forza del loro rapporto, in DM₂ si

fa interprete del turbamento della donna chiedendole se vuole che lui se ne vada.

- DM₂, cap. LXXIV, p. 326: «Tu vorresti che me ne andassi» riprese quindi.
«Certo non parlerei più se me ne andassi. Non avrei con chi parlare... ma sarei di nuovo al punto a cui ero quando mi sono messo con voialtri, l'anno scorso, e con qualcosa in peggio»

Gli ultimi momenti vissuti insieme si svolgono nella notte. Ma se nell'edizione del '49 i due amanti non possono far a meno del contatto, nella versione del '69 essi sono distanti fisicamente, nel buio totale della loro stanza, quasi il disprezzo e la delusione di Siracusa alla scoperta del segreto di Ventura si fosse fatto ostacolo invalicabile tra i due:

- DM₁, cap. LXXVI, p. 403: «Così cominciò un altro tempo nella notte loro, dopo un pezzo che stavano abbracciati, e mentre ancora si tenevano; con la ragazza ch'era in piedi, con Ventura che si era accoccolato dinanzi a lei»
- DM₂, cap. LXX, p. 298: «Tra lui che parlava dal buio di dov'era la porta e lei che sedeva nel buio di dov'era il letto luccicavano ai riflessi dei lontani lumi del villaggio i vetri della finestra spalancata sulla notte di fuori»

Nell'edizione del 1969 de *Le donne di Messina* il discorso tra Ventura e Siracusa, pur nella sua tragicità non sembra lasciar spazio all'idea di un epilogo drammatico; il confronto tra i due si conclude nel silenzio degli amanti che riflettono sulla loro situazione:

- DM₂ LXXIV, p. 331: «Poi ebbero entrambi da guardare quel punto di fuoco che si spegneva do'era precipitato. Poi non ebbero che da pensarsi reciprocamente; lei a lui, e lui a lei.

In DM₁, invece, si insinua, a poco a poco, l'idea della morte; Vittorini ripropone ancora una volta, il topos tragico di *eros* e *thanatos*:

- DM₁, cap. LXXVII, p. 407: «Intendi dire che potresti volermi uccidere?»

«Ma sì...Intendo dire che potrei volerlo. Non hai paura che lo voglia?»

Siracusa non manifesta paura e spinge Ventura a fuggire, a salvarsi; ma il dubbio che lei possa denunciarlo alle milizie di cacciatori si fa strada nella mente del giovane. La situazione precipita, inizia una lotta tra i due che ha come tragica conclusione la morte della donna.

I capitoli successivi in DM₁ sono occupati dalle voci degli abitanti del paese che ancora una volta prendono la parola e si sostituiscono al narratore. La *Terza parte* di DM₁ si apre, infatti, con i resoconti degli abitanti; a prendere la parola è Cataldo Chiesa che afferma: «Noi non ci saremmo mai aspettato da lui che dovesse dirci di aver fatto una cosa simile»³⁹³ e ancora «Ci voleva tutti riuniti per poter dire la cosa una volta sola».³⁹⁴ Alcuni dei compagni del paese, in questo tribunale improvvisato, scorgono nelle parole di Ventura la paura che il suo gesto possa avere ripercussioni sulla vita della loro comunità. Il giovane si preoccupa di salvaguardare il loro futuro, incita gli altri a tener duro, a non cedere alle pressioni esterne: «Dicendoci che non c'era da scherzare, ch'era una lotta senza risparmio di colpi, ma che non avevamo, oltre la vita, che questo: la possibilità di opporci, e di accettare la lotta, e lottare».³⁹⁵

Ventura se in DM₁ veste la parte dunque di un eroe della tragedia classica che si appresta al sacrificio finale per la salvezza della sua gente, cercando un'espiazione ultima per i suoi peccati, in DM₂ perde qualsiasi aurea gloriosa e aspetta passivamente che il pericolo si dilegui.

In DM₁ la giustizia fa il suo decorso. Il fascista assassino deve essere giustiziato e gli abitanti del paese decidono di consegnare Ventura ai cacciatori, condannandolo così alla pena capitale. Una lunga sezione successiva è dedicata alle considerazioni degli uomini sul perché Ventura abbia ucciso l'amata, del perché non sia fuggito quando avrebbe potuto, perché si sia consegnato alla polizia. Nessuno, tuttavia, riesce a dare una spiegazione plausibile a ciò.

Numerose differenze sono riscontrabili anche nell'epilogo della vicenda di Zio Agrippa. Al senso di sconfitta per aver perso una figlia e all'arrendevolezza di

³⁹³ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949, p. 416.

³⁹⁴ *ivi*, p. 417.

³⁹⁵ *ivi*, p. 425.

fronte alla vecchiaia, si sostituisce nella versione '64 una riflessione ulteriore sullo scorrere delle stagioni e sulla mutazione dei tempi. In DM₂, infatti, l'ultima parte del romanzo, l'*Epilogo*, viene introdotta da una rapida elencazione dei principali avvenimenti italiani del ventennio '40-'60: la guerra fredda, il turboreattore, l'attentato a Togliatti e lo sciopero che seguì all'omicidio, l'arricchimento dei pochi, i capitali protetti all'estero: in un turbinio frenetico di eventi Agrippa rimane come congelato nel suo posto. Non cerca più sua figlia, ormai arreso all'impossibilità dell'impresa e da narratore di storie diventa osservatore di una realtà che è mutata e che egli non conosce più. Guarda ai giovani e ai nuovi viaggiatori e una velata malinconia lo guida ormai nei suoi viaggi. Egli non ha più uno scopo e il viaggio diventa il senso stesso del suo andare.

La vicenda del villaggio si conclude in modo diverso nelle due edizioni. In DM₁ l'ultima parte del romanzo, corrispondente ai capp. XCI-XCII, l'autore si lascia andare al ricordo della Sicilia, dell'inverno che arriva nel mese dei morti, dei dolci che si preparano per i bambini e della canzone che narra delle donne Messinesi, del loro essere scarmigliate e della povertà che sono costrette a fronteggiare. Si ritrova qui il senso del titolo del romanzo, in una chiosa vagamente nostalgica, nell'interferenza del melodramma cui sempre Vittorini aspira. Il commento ultimo sulla fine della vicenda del paese in DM₁ ci mostra un Vittorini ancora incapace di prendere atto della disfatta dell'utopia di un lavoro finalmente affrancato dal giogo dell'alienazione capitalista:

«Si può prevedere, ad esempio, una vittoria o sconfitta dei nostri del villaggio? Dipende da troppo di più vasto e complesso di quello che è il villaggio. Idem con lo zio Agrippa. I suoi andirivieni non sono soltanto suoi, sono di molti più di lui [...] e noi possiamo prevedere, al massimo, che finisca lui».³⁹⁶

Una conclusione dunque che non conclude, un tempo che rimane sospeso pur nel cambiamento dei tempi, un anno che non ha data: «Questa notte dei morti può

³⁹⁶ *ivi*, pp. 490-491.

essere una delle future. Del '47. Del '48. Del '49»,³⁹⁷ e che lascia aperta la strada a un fatalismo che, se da una parte sembra cedere di fronte all'impossibilità degli uomini di essere liberi, dall'altra ancora non riesce, o non vuole, prendere pienamente coscienza della realtà.

In DM₂ l'ultima immagine del villaggio ci è restituita dalle parole di Carlo il Calvo che conversa con Agrippa; qui c'è tutto il senso della fine irrevocabile dell'utopia dei lavoratori: «Calmo. Con ognuno che versa il suo bravo percento di quanto coltiva e che paga per la sua casa»,³⁹⁸ e ancora, «l'ordine è stato ristabilito, il diritto della proprietà è stato ristabilito...».³⁹⁹

L'analisi qui condotta delle principali differenze tra DM₁ e DM₂ mostra quindi come la lunga elaborazione de *Le donne di Messina* si presenti come specchio del cambiamento affrontato in circa 14 anni da Vittorini. Alla seppur fievole speranza ancora presente nel '49 nel futuro sociale italiano si sostituisce la consapevole analisi del mondo del lavoro del 1964.

La sostanziale differenza tra DM₁ e DM₂ sta dunque nel passaggio da una tensione lirica che sottende la prima edizione ad una cosciente e ragionata analisi della realtà. L'epica contadina viene inevitabilmente a interfacciarsi, soccombendo, ai mutamenti in senso capitalista della società; come dichiara Marco Forti nella sua disanima di poco successiva all'uscita de *Le donne di Messina* nel 1964: «Per Vittorini si trattava di fare affacciare la realtà circoscritta del villaggio, ancora carica della sua epica contadina e di ricostruzione, su un'altra realtà più ampia, che includesse anche i nuovi elementi e le nuove contraddizioni, di un mondo potenzialmente industriale».⁴⁰⁰

In DM₂ dunque, Vittorini, abbandonata qualsiasi speranza utopistica, si apre a una nuova stagione sociale all'insegna del progresso.

³⁹⁷ *ivi*, p. 491.

³⁹⁸ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, in *Le opere narrative*, cit., p. 354.

³⁹⁹ *ivi*, p. 355.

⁴⁰⁰ M. Forti, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, in «Letteratura», marzo-giugno 1965, pp. 67-68.

3.8 LE CITTÀ DEL MONDO

*Le città belle, cioè, avevano anche
questo merito:
di rendere la gente brava e buona*

In un articolo comparso sul «Politecnico» nel 1946 Vittorini scriveva:

Vi sono città del mondo che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo...Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, che sono le grandi, le famose, e insieme delle famose e non grandi, delle non famose e piccole, non è un semplice desiderio di evasione dal cerchio stretto di cose che ci circonda; raccoglie ben di più, trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano.⁴⁰¹

Così l'autore enuclea il vincolo inscindibile tra terra e uomo, giacché l'essenza del luogo di appartenenza e di transito interferisce inevitabilmente con il percorso spirituale e vitale dell'uomo. Il legame tra Vittorini e la propria terra d'origine rimane uno dei punti centrali dell'intera opera dell'autore, che scriverà della sua Sicilia frequentemente e con toni spesso al limite dell'onirico e del favolistico. Nel 1950 Vittorini ritorna nella sua isola con il fotografo Crocenzi per realizzare gli scatti fotografici da utilizzare per l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* edita nel 1953. Nonostante la fredda accoglienza di pubblico e di critica è probabile che l'operazione editoriale spinga Vittorini a tornare a scrivere della Sicilia in quella che sarà l'ultima opera, incompiuta, dell'autore.

⁴⁰¹ E. Vittorini, *Le città del mondo*, «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 9.

Nel 1952 Vittorini inizia la stesura de *Le città del mondo*, lavorandovi per pochi anni, fino circa al 1955,⁴⁰² quando interruppe la scrittura a causa di problemi di salute personali cui si aggiungerà la dolorosa morte del figlio. *Le città del mondo* fu dunque pubblicato incompleto e postumo nel 1969; l'opera consta di quaranta capitoli presumibilmente definitivi e una serie di frammenti e brani che proseguono, pur senza esaurirlo, il disegno dell'opera.

L'impianto narrativo si articola attorno a cinque storie principali che hanno come protagonisti due pastori, Rosario e il padre, un puparo e il figlio Nardo, due sposi in fuga, Gioacchino e Michela, la meretrice Odeida e la giovane aspirante prostituta Rea Silvia e infine la signora delle Madonie. Le azioni si sviluppano sullo sfondo di una Sicilia che, come in tutti i romanzi vittoriniani, mantiene dei connotati di indubbia ambiguità: attraverso una trasfigurazione spesso mitica, la terra d'origine è fermata in una rappresentazione che oscilla tra una dimensione arcadico-mitica e storica. La Sicilia raccontata da Vittorini è, infatti, sempre carica di suggestioni simboliche, terra genitrice, materna e spietata allo stesso tempo, nella quale gli uomini sono in continuo movimento alla ricerca perpetua di qualcosa. I personaggi de *Le città del mondo* sono tutti in viaggio o, meglio, in fuga, chi per liberarsi del proprio passato e chi per tendere verso una nuova meta. Un'inquietudine esistenziale li conduce attraverso l'isola, portandoli ad incrociare le loro storie di vita con quelle degli altri personaggi senza però mai giungere ad un approdo definitivo.

Il romanzo si apre con la descrizione del viaggio di due pastori, Rosario e suo padre, che percorrono con il loro gregge la Sicilia. L'atteggiamento dei due è

⁴⁰² Vito Camerano, curatore del volume pubblicato per Einaudi nel 1969, ascrive al dicembre del 1955 l'interruzione de *Le città del mondo*. Tuttavia ricerche sostenute da critici come Anna Panicali e Raffaella Rodondi sostengono la necessità di retrodatare l'interruzione della stesura dell'opera di un anno, ponendo come termine ultimo il novembre 1954; la teoria a supporto di quest'ipotesi sarebbe argomentata da una lettera pubblicata postuma sulle pagine del «Contemporaneo» inviata da Vittorini il 20 febbraio del 1956 ad un destinatario designato come «V.», probabilmente Vasco Pratolini, nella quale scrive: «Erano più di due anni al novembre 1954 che lavoravo ad un romanzo. Ne avevo scritto quasi due terzi: in ogni modo più di trecento pagine [...]. Da allora, da un anno e cinque mesi, ho fatto finta di non avere un libro in corso e ho solo lavorato, diciamo, “da ingegnere”. Adesso ho come paura persino di vedere in che rapporto mi trovo con il già scritto. Ho una fifa tremenda di constatare che il mio punto di vista sulla vita sia cambiato da quello che era fino al novembre 1954 e che perciò mi tocchi o di rinunciare a tutto il lavoro fatto, o di continuarlo senza più sincerità, o di perdere un mucchio di tempo a cercare di riattualizzarlo sulla base di quanto potrebbe essere la mia sincerità d'ora» (cfr. E. Vittorini, *Prime lettere inedite*, in «Il Contemporaneo», febbraio 1966).

antitetico: il figlio scruta da lontano i tetti dei paesi sognando di arrivare un giorno nella città ideale, il padre frena quest'entusiasmo riversando sul giovane tutte le sue oscure paure:

Ma con mio padre bisognava sempre tirar via, e non si andava mai nei posti dove lui non fosse già stato, e non c'era mai modo di soddisfarsi una curiosità, te l'ho detto... [...]. T'immagini le città che abbiamo lasciate fuori? Decine e decine. Ed erano magari solo a dieci chilometri di dove passavamo. Ne scorgevamo le cupole. Ne scorgevamo la fila delle finestre più alte. Ma le abbiamo lasciate fuori...⁴⁰³

Il cammino dei due si intreccia con un altro padre e suo figlio Nardo che si spostano da Contessa Entellina all'altro capo della Sicilia mossi dalla disperazione della povertà: il padre, non potendo garantire la sopravvivenza del figlio, è intenzionato ad abbandonare il bambino.

Alle vicende ammantate da una certa suggestione idillico-pastorale e lirica di queste due coppie si intrecciano il racconto di Gioacchino e Michela, novelli sposi in viaggio da un paese all'altro della Sicilia senza che si conosca la motivazione dei loro continui spostamenti, e Odeida, l'anziana prostituta che prende sotto la sua protezione Rea Silvia, giovane in fuga dalla famiglia, che vuole intraprendere la carriera di meretrice; infine, «la signora delle Madonie», la ricca e anziana possidente terriera, temuta e riverita da tutti i suoi contadini.

Il racconto è sospeso tra una dimensione fantastica, sostenuta dalla rappresentazione mitica e arcaica della Sicilia e il confronto con la dura realtà sociale delle Leghe dei contadini i cui scioperi e le rivendicazioni sono repressi con la violenza. Il riferimento sociale è qui appena suggerito da Vittorini: se nei primi romanzi l'istanza di un'aderenza storico-politica con la realtà era condizione necessaria per la composizione delle proprie storie, in *Le città del mondo* il riferimento alle difficoltà della comunità contadina siciliana è vagamente delineato e utilizzato come semplice quinta teatrale per le vicende narrative. La tensione storica sempre presente negli scritti di Vittorini appare qui decisamente

⁴⁰³ E. Vittorini, *Le città del mondo*, in *Le opere narrative*, II, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1998, pp. 662-663.

ridimensionata: della terra raccontata in *Conversazione in Sicilia*, dove la Storia irrompeva con violenza nella dimensione onirica della narrazione non vi è più traccia. Finita la guerra, caduto il fascismo, conclusasi l'esperienza del «Politecnico», modificato il proprio rapporto con l'ideologia comunista, Vittorini presenta un contesto storico che ormai è solo una semplice cornice per *Le città del mondo*. Esautoratasi la *verve* polemica ed estintasi l'enfasi rivoluzionaria, la scrittura di Vittorini perde quasi totalmente la spinta sociale che aveva sostenuto i romanzi precedenti. Anche dal punto di vista stilistico le differenze con il passato letterario sono evidenti: ne *Le città del mondo* la narrazione procede con un andamento più calmo e armonioso, quasi classico, in cui i tipici sottintesi simbolici vittoriniani e le esasperazioni di certi dialoghi pieni di artifici retorici iterativi sono quasi scomparsi. Sicuramente sul giudizio stilistico pesa l'incompiutezza del romanzo; infatti, la forte connotazione polifonica grava sull'integrità e sulla fluidità del testo: la struttura narrativa risente della complessità generale e l'intreccio degli avvenimenti e l'avvicendamento dei personaggi risulta alquanto artificioso.

In una nota anonima firmata probabilmente dallo stesso Vittorini, l'artificialità dell'opera sembra voler essere giustificata dalla natura stessa dell'argomento trattato, ossia la Sicilia, crocevia millenario di strade e uomini, universi che qui si incontrano e mutano continuamente:

Da più di un anno Elio Vittorini sta lavorando ad un nuovo libro. Con questo romanzo, che ha per titolo provvisorio *Le città del mondo* e che forse finirà per intitolarsi *I diritti dell'uomo*, l'autore di *Uomini e no* ritorna alla sua Sicilia, ma ad una Sicilia in cui i paesi e le città, per il continuo spostarsi dei personaggi che sono pastori e contadini venditori ambulanti e camionisti, zolfatari e campieri, sono come vie, piazze, angoli di una medesima città e nello stesso tempo è come se questa Sicilia racchiudesse entro i suoi confini l'universo, poiché tutto ciò che nel libro viene citato come estraneo all'isola è ancora come se fosse Sicilia: la Sicilia di sempre, fertile e desolata, isola felice e terra di fame.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Nota anonima anteposta ad alcuni brani de *Le città del mondo* pubblicati in «Galleria di Arti e Lettere», n. 3, maggio-giugno 1953.

Le città del mondo dunque si pone come un romanzo di ricerca, dove la dimensione storica è sospesa in un tempo non specificato e dove i personaggi si muovono come protagonisti di un poema epico-cavalleresco alla ricerca della propria terra promessa. Tutti i protagonisti ambiscono a trovare la città ideale ma rimangono ai margini dei paesi della Sicilia preferendo guardare da lontano, sognando di terre mitiche e bibliche. L'aspirazione al cambiamento, che si configura nella rivelazione della città ideale, si tinge di echi mitici:

Poiché siamo arrivati nel paese d'Arcadia – gli disse – il quale non conosce lavoro che non sia quello spensierato e nomade della pastorizia, con ciascuno ch'è un re, dovunque faccia pascolare le sue pecore, e dipende unicamente dalle sue pecore per mangiare e per vestirsi. Qui un marmocchio della tua età non ha bisogno di mendicare dalla matrigna una crosta di pane o una scodella di minestra. Egli può servirsi di latte e latticini tutti i momenti che vuole, è anche lui un piccolo re nel piccolo gregge che custodisce, e spesso capita che diventi un grande re come il re Davide o come il conquistatore di Gericò.⁴⁰⁵

Il richiamo ad una città immaginaria e immaginata è motivo già noto nella produzione vittoriniana: dalle analisi sostenute negli anni '40 in *Americana* dove il «nuovo oriente favoloso» si delinea nell'America di Saroyan, alle *Città del mondo* raccontate nel «Politecnico»⁴⁰⁶, la città ideale diventa il punto di partenza per l'ambizione al cambiamento sociale.

Rifiuto della condizione di partenza, dunque, e aspirazione al miglioramento sono il motore che permette lo sviluppo dell'intreccio letterario, così come racconta Rosario al compagno di strada Nardo:

⁴⁰⁵ E. Vittorini, *Le città del mondo*, cit., p. 436.

⁴⁰⁶ E. Vittorini, *Le città del mondo: New York*, in «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946; Id., *Le città del mondo: Chartres, città cattedrale*, in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946.

Volare so volare, posso andarmene come desideravo da un pezzo di poter andare... E dovrei tornare alla catapecchia d'ogni estate le stesso che fossi con mio padre?⁴⁰⁷

Vittorini dissemina il romanzo di indizi che permettono di ricostruire il senso del viaggio intrapreso dai suoi personaggi. Il motivo letterario da sempre corteggiato dall'autore riprende qui le suggestioni mitiche e favolistiche che tanto spazio avevano avuto in *Conversazione in Sicilia*: ma se allora il viaggio era da intendersi come *nostos*, ritorno alle origini, qui il percorso del personaggio-eroe tende ad un cammino nuovo e ad una meta sconosciuta. Emblematico è il dono che il ragioniere fa a Rosario; la consegna del libro *Viaggio intorno al mondo* è una sorta di sigillo sull'importanza della ricerca che sta compiendo il pastore, riassunta nella dedica sul frontespizio del testo:

Non v'è dubbio che hai anche tu i tuoi diritti. Ma dove? Indosso non ti si vedono. Cercali, conquistali, falli valere, e potrai ottenere che la figlia stessa del re ti sia data in premio.⁴⁰⁸

Lo stesso titolo inizialmente ipotizzato per il romanzo, *I diritti dell'uomo*, rimanda alla necessaria rivendicazione dei diritti costitutivi di ogni essere umano indipendente dalla propria condizione sociale. La tensione verso una costante ricerca di emancipazione e di liberazione individuale è poi reso esemplare dalla vicenda delle due prostitute. Odeida e Rea Silvia riscattano la loro libertà attraverso la mercificazione del proprio corpo, rivendicandone il possesso e disponendone come vogliono, abbandonano le costrizioni imposte loro dalla società tenendosi ai margini di essa. Le donne non entrano mai in città, rimangono sempre distanti, quasi a rimarcare la decisione di fuggire dalle imposizioni e dai vincoli di una società castrante.

I viaggi dei personaggi qui raccontati non conducono a nessuna meta: la loro ricerca, personale più che fisica, è condannata ad una irrequietezza perenne, assorta in una dimensione al limite della vaghezza favolistica. Calvino, parlando

⁴⁰⁷ E. Vittorini, *Le città del mondo*, cit., p. 664.

⁴⁰⁸ E. Vittorini, *Le città del mondo*, cit., p. 521.

del romanzo, descriverà così l'atmosfera sospesa tra il reale e il fantastico che sottende tutta la narrazione:

La Sicilia delle *Città del mondo* è una mobile rete di persone e luoghi visibili e persone e luoghi invisibili: i contadini hanno abbandonato i capi e non si sa dove si sono ritirati a parlamento, i personaggi del romanzo vagano intorno alle mura delle città reali senza entrarvi e intanto parlano di città sognate del passato e del futuro, della Bibbia e di Erodoto e delle Mille e una Notte, città della bellezza e della giustizia, mentre un movimento come di corrente marina sembra trascinare tutta la Sicilia verso la civiltà metropolitana.⁴⁰⁹

Nonostante la brusca interruzione nella composizione, Vittorini tornerà a parlare del suo romanzo anni dopo, giudicando il suo scritto insoddisfacente; in un ricordo di Romano Bilenchi emerge l'insoddisfazione dell'autore:

Cominciammo a parlare del romanzo che stava scrivendo, *Le città del mondo*, allora non ricordo che titolo volesse dargli. Mi disse che aveva smesso di lavorarci, che non gli piaceva più, che era un romanzo superato, «manzoniano», e fece il gesto di sonare il violino [...]. «Sono arrivato a pagina trecentottacinque, e smetto» disse.⁴¹⁰

Quella Sicilia così suggestiva appariva ora a Vittorini come la descrizione dell'ultimo avamposto di un anacronistico e vecchio mondo contadino:

Quando a distanza di un anno, ho ripreso a lavorarvi, mi sono accorto di provare avversione ed antipatia per il romanzo lungo e costruito. Ho compreso che i romanzi lunghi, così sovraccarichi di tessuto connettivo, non sono moderni, e che, nel loro intrecciarsi, i tre motivi principali davano luogo a una drammaticità artificiale, derivata dalla struttura composita del romanzo, e non dai fatti, non dall'espressione dei fatti.⁴¹¹

⁴⁰⁹ I. Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, in «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio – 31 agosto 1973, p. 906.

⁴¹⁰ R. Bilenchi, *Vittorini a Firenze*, in «Il Ponte», cit., p. 1127.

⁴¹¹ C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini*, in «Il Punto», a. II, n. 32, 10 agosto 1957, p. 15.

Proprio questa testimonianza permette di individuare le ragioni che suggeriscono a Vittorini la possibilità di smembrare il proprio romanzo in tre racconti autonomi incentrati ognuno su una vicenda e dunque su un aspetto diverso: la storia delle due coppie di padri e figli, il viaggio di Gioacchino e Michela e il vagabondaggio delle due prostitute, Odeida e Rea Silvia.⁴¹² Alla base della decisione di Vittorini, oltre alla constatazione della mancanza di un effettivo centro tematico unificatore tra le vicende narrate, vi è probabilmente la riflessione, condotta in quegli anni, sul romanzo sostenuta dall'esperienza maturata in seno ai «Gettoni» e che lo porta a rifiutare la «vecchia letteratura umanistica». Proprio nel 1957 poi si accende la polemica per il rifiuto a pubblicare *Il Gattopardo* nella collana editoriale da lui gestita, tacciando il romanzo di un certo intollerabile reazionarismo. Sono questi gli anni che vedono Vittorini formulare le sue ipotesi sul rinnovamento della letteratura e della forma romanzo; l'autore stava, infatti, precisando quelle teorie letterarie che verranno poi raccolte nel testo *Le due tensioni*, sulla necessità di abbandonare le presenti strutture romanzesche sostenute da una tensione «espressivo-affettiva» per dar vita a romanzi mossi da una tensione razionale che provvedesse all'eliminazione dell'autore-dio che somministra verità e certezze.

La divisione dunque del romanzo in tre parti autonome, se da un lato risponde alla necessità di attualizzare il proprio scritto alla luce delle esigenze del momento, dall'altro si pone come soluzione a quel bisogno di «un nuovo realismo e di un linguaggio poetico che esprima ciò che di nuovo, e di ancora inafferrato, è nella realtà»⁴¹³ e che si adegui alle nuove richieste della letteratura: «Il romanzo lungo è superato del resto [...] basta leggere i romanzi di Tolstoj [...]. I romanzi sono sempre stati brevi, sono i romanzieri che poi li rivestono con gli abiti di moda nel loro tempo».⁴¹⁴

L'istanza di novità è dunque alla base dell'ispirazione letteraria di Vittorini. L'attenuazione del portato sociale del narrato, la frammentazione della struttura del romanzo, il ridimensionamento della cornice storica suggeriscono per l'autore una decisa volontà di cambiamento; anche i temi consueti della sua poetica, ossia

⁴¹² Per le vicende legate alla pubblicazione delle tre storie autonome derivanti da *Le città del mondo* si rimanda a R. Rodondi, *Note ai testi*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, II, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1998, pp. 944-961.

⁴¹³ C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini*, cit., p. 16.

⁴¹⁴ E. Vittorini, *Intervista*, in «Il Corriere di informazione», 1-2 ottobre 1957, p. 3.

il viaggio, la ricerca personale, il confronto genitoriale, la prostituzione tornano qui sublimati in un'urgenza espressiva che trova appagamento nella dimensione lirica, nel ricorso al mito che permette di fuggire da un contingente che è immobile e deludente ma che tuttavia rimane come fonte d'ispirazione primaria.

Vittorini stesso in un confronto con Giuseppe Cintioli ammette che la sua opera non tende verso una verità unica offerta al lettore ma si pone come inesauribile ricerca, dialogo aperto in costante mutamento:

Ma confesso che ho certa tendenza a mostrare che l'amore della bellezza è amore della libertà e che insomma libertà e bellezza si identificano. Inclino infatti a chiamare il libro *I diritti dell'uomo*, pur non trattandovi d'altro che di conflitti tra uomini che vogliono essere felici e uomini che hanno paura di volerlo essere, e cioè tra l'intrepida ingenuità dei primi e l'avvilente consapevolezza atavica dei secondi (siano oppressi che oppressori).⁴¹⁵

C'è poi da aggiungere un'ultima nota sul romanzo vittoriniano. Infatti, oltre all'ipotesi di dividere *Le città del mondo* in tre opere autonome, Vittorini riflette sulla possibilità di derivare dal romanzo una versione cinematografica. La stesura scenica, pubblicata postuma nel 1975 a cura di Nelo Risi, impegna l'autore per i primi sei mesi del 1959. Il "romanzo sceneggiato" approntato dall'autore sarebbe poi stato adattato per il cinema da Nelo Risi e Fabio Carpi. Le due stesure, quella scenica e quella narrativa, sono assolutamente autonome negli sviluppi personali e introspettivi dei personaggi: la vicenda di Rosario e del padre quasi scompare per lasciar maggiore spazio a quella di Nardo e del genitore Matteo; Gioacchino e Michela e la signora delle Madonie vengono eliminati nel riadattamento e Odeida e Rea Silvia cambiano nome in Federica e Palma e lo spazio scenico concesso alla prima viene notevolmente ridimensionato. I cambiamenti intercorsi dal passaggio tra le due scritture sono motivati dallo stesso autore che manifesta la sua preoccupazione nei confronti di un'eventuale sovrapposizione delle due scritture:

⁴¹⁵ E. Vittorini, *Lettera a Giuseppe Cintioli*, 22 agosto 1953, in *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 103.

Per voi si tratta solo di arrivare ad un certo film e ad un certo modo di realizzarlo, per me invece c'è anche la necessità e l'assillo di non annegare nel film la materia del mio romanzo e di riuscire a recuperarla in qualcosa di scritto che faccia libro.⁴¹⁶

Il timore è dunque quello di compromettere l'autonomia dello scritto romanzesco rispetto a quello cinematografico:

Io non pretendo che la sceneggiatura definitiva su cui poi verrà costruito il film coincida esattamente con questo mio libro sceneggiato [...] Anzi sarà meglio per me che esista un divario tra le vicende del libro stampato e quelle delle film.⁴¹⁷

Per varie vicissitudini contrattuali Nelo Risi riuscì a mettere in scena l'adattamento del romanzo vittoriniano solo nel 1975 come film per la TV prodotto dalla Rai.

⁴¹⁶ Lettera di Vittorini a Risi e Carpi del 24 marzo 1959, in E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975, p. 169.

⁴¹⁷ *ibidem*.

4. IL POLITECNICO

*Non più una cultura che consoli nelle sofferenze
ma una cultura che protegga dalle sofferenze,
che le combatta
e le elimini*

4.1 IL PANORAMA CULTURALE IN ITALIA

Il periodo nel quale nasce e vive «Il Politecnico» è sicuramente uno dei più controversi e difficili della storia italiana. Il profondo sonno culturale imposto dal regime fascista si trasforma, nell'immediato dopoguerra, in una feroce ricerca di impegno intellettuale nel quale l'elemento politico diventa pressoché ineludibile. Dopo il lungo ristagno dei fervori culturali tutta la critica di questo periodo assume un atteggiamento “militante” o, utilizzando la definizione di J.P. Sartre, “*engagée*”,⁴¹⁸ impegnato politicamente.

Nel dopoguerra si va diffondendo rapidamente la necessità di una classe intellettuale che assumesse una chiara e forte posizione nelle dinamiche storiche, politiche e culturali del paese. L'Italia liberata dal nazi-fascismo si pone come obiettivo quello di ridar vita ad un nuovo e più vigoroso assetto culturale facendo leva sulla classe intellettuale cui si attribuisce il ruolo di educatrice delle masse, che si impegnasse, cioè, a «gestire in prima persona lo sviluppo della democrazia, la democrazia stessa, la vita sociale, la storia dell'umanità».⁴¹⁹

Uno dei principali referenti dell'emergente classe culturale fu Antonio

⁴¹⁸ Il termine *engagée* fu per la prima volta adoperato da Sartre nell'articolo uscito sul primo numero di «Les temps modernes» nel 1945, tradotto e pubblicato in prima pagina sul Politecnico n.16 del 12 gennaio 1946, pp. 1-4.

⁴¹⁹ C. De Michelis, *Pavese e Vittorini: il ruolo dell'intellettuale*, in *Gli intellettuali in trincea*, a cura di S. Chemotti, Padova, Cleup, 1977, p. 23.

Gramsci. Fondamento ideologico del pensiero gramsciano era la costituzione dell'*intellettuale collettivo* capace di assumere un ruolo egemone sulla cultura nazionale. Il concetto gramsciano di intellettuale, non più visto come un singolo agente ma come un gruppo mosso da volontà collettiva, è definito, infatti, in base al suo ruolo sociale di *organizzatore* e di *dirigente*:

Che tutti i membri di un partito politico debbano essere considerati come intellettuali, ecco un'affermazione che può prestarsi allo scherzo e alla caricatura [...] Un partito potrà avere una maggiore o minore composizione del grado più alto o di quello più basso, non è ciò che importa: importa la funzione che è direttiva e organizzativa, cioè educativa, cioè intellettuale.⁴²⁰

Si riconosce al partito un compito fondamentalmente educativo e di direzione politica che si rende realizzabile solo quando è un «collettivo» a muoverla. La necessità, dunque, di una classe intellettuale in grado di conseguire il duplice obiettivo sia di depurare il paese dalle scorie lasciate dal fascismo, sia di formare ed educare le masse popolari costituisce il presupposto tanto storico quanto ideologico della nascita de «Il Politecnico».

La rivista si presenta con la ferma e dichiarata intenzione di condurre la classe proletaria verso l'acquisizione degli strumenti culturali necessari per svolgere i ruoli a lei assegnati all'interno del programma di progresso sociale e politico cui aspirava il Partito Comunista Italiano.

Spinta e, allo stesso tempo, freno dell'attività della rivista sarà proprio questa esigenza di “impegno” che dilagava nelle sfere dell'*intelligenza* italiana: l'istanza di *engagement* se, da un lato, costituì il sostrato e il presupposto necessario alla nascita della rivista, dall'altro ne determinerà la fine, nell'inevitabile sovrapposizione e confusione tra istanze culturali e istanze politiche; come Gramsci presagiva nel suo *Letteratura e vita nazionale*:

[...] ciò che si esclude è che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto astratto si è fuso e

⁴²⁰ A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 14.

immedesimato.[...] Che l'uomo politico faccia una pressione perché l'arte del suo tempo esprima un determinato mondo culturale è attività politica, non di critica artistica.⁴²¹

Proprio la volontà dei partiti, in particolar modo del PCI, di utilizzare gli strumenti culturali come veicolo di esigenze politiche porterà all'inevitabile raffreddamento degli entusiasmi culturali espressi dal «Politecnico», esauritisi nei vincoli dell'interpretazione di un “fare cultura” come attività che non potesse eludere il “fare politica”.

⁴²¹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 36.

4.2 VITTORINI E GLI ORGANISMI POLITICI ITALIANI

Nel biennio '43-'44, a Milano, si concentrano le forze intellettuali, politiche ed organizzative della Resistenza del Nord Italia. Qui sono attivi comitati di azione come i *Gruppi di difesa della donna*, il *Fronte della Gioventù* e si progetta la fondazione del *Fronte della cultura*. Forza propulsiva di questi gruppi sono ovviamente i giovani uniti dallo stesso impegno nella lotta antifascista e dalla volontà di dar vita ad una democrazia progressiva e progressista. L'attività dei giovani nei neonati organi politici e assembleari, motivati dalla prospettiva, apertasi all'indomani della caduta del Fascismo, di prendere parte alla ricostruzione del paese, suscita l'immediato interesse della dirigenza del Partito Comunista. Il PCI è, infatti, consapevole di come i giovani rappresentino il motore fondamentale del nuovo corso storico e di come stiano acquistando rilievo attraverso le azioni del Fronte della Gioventù, organizzazione fondata ufficialmente nel 1944 ma già attiva nel '43, la cui base programmatica e ideale era stata elaborata da Eugenio Curiel, membro della direzione del Partito Comunista. La rilevanza del Fronte e, dunque, dei giovani come nuovo e potente soggetto sociale e politico spinge il PCI a proporre di dare una forma organizzata alla nuova realtà politica, puntando a legare a sé una forza che rappresenta la maggioranza del popolo italiano. Del resto, molti attivisti del Fronte erano o sarebbero diventati tesserati del Partito.

In questo clima di profondi cambiamenti politici e organizzativi inizia ad essere avvertita come un'urgenza crescente la formazione di una "nuova cultura" che individuasse nei giovani il proprio principale referente e che si mostrasse in grado di rispondere a nuove esigenze; sono ritrovabili qui in embrione quelle motivazioni che confluiranno poi nel manifesto programmatico del «Politecnico». A questa necessità sembra rispondere l'interesse, espresso da molti, di fondare un «Bollettino del Fronte della Gioventù» la cui missione sarebbe stata quella di coordinare le iniziative del Fronte e di veicolare e indirizzare la coscienza politica e intellettuale dei giovani. Alla redazione avrebbero collaborato, tra gli altri, Gianfranco Mattei, Ernesto Treccani, Aldo Tortorella ed Elio Vittorini, quest'ultimo presente fin dalle prime fasi di avviamento del progetto.

Il fermento culturale e attivista del Fronte della Gioventù trova risposta nella crescente consapevolezza del PCI di dover affiancare all'ideologia politica un programma culturale votato al rinnovamento e all'apertura verso nuovi stimoli. Il Partito Comunista inizia ad elaborare un progetto politico volto al coinvolgimento, in pari grado, sia di intellettuali e uomini di cultura, a garanzia di un apparato ideologico e culturale stabile, sia della classe proletaria e operaia, responsabile e guida dei cambiamenti storici ultimi, cui deve essere garantito un nuovo ruolo di rilievo nella società.

L'inserimento programmatico degli intellettuali nell'ordine amministrativo del Partito è indicativo dell'importanza e del rinnovamento cui si vota il PCI: il ceto intellettuale, annesso ad un organo partitico, perde la sua neutralità e la sua autonomia, diventa categoria sociale e forza critica e politica.

Il 27 aprile del 1945 il Fronte della Gioventù annuncia la costituzione del *Fronte della Cultura*. La notizia viene annunciata da un articolo di Antonio Banfi sulle pagine de «L'Unità» del 15 agosto del 1945 dal titolo *Realtà della cultura*. Compito di questa nuova organizzazione sarebbe stato quello di creare un ponte tra intellettuali e masse popolari coinvolte allo stesso modo nella ricostruzione del paese.

Nell'organismo direttivo del Fronte della Cultura avrebbero collaborato due esponenti del Partito d'Azione, due esponenti del Partito Socialista, due del Partito Comunista e un rappresentante dei Lavoratori Cristiani. A rappresentare il PCI sarebbero stati coinvolti Banfi e Vittorini.⁴²² La fondazione di una rivista avrebbe poi risposto alla necessità di coordinare e divulgare le iniziative promosse da animatori culturali quali Curiel, De Grada, De Micheli e Sereni; il giornale avrebbe preso il nome di «Politecnico» e avrebbe affiancato il «Bollettino del Fronte della Gioventù». Curiel assunse l'incarico di fondare il giornale e alla sua morte, avvenuta prematuramente per mano di sicari nel '45, subentrò Vittorini. La scelta di quest'ultimo come sostituto di Curiel nella redazione della nuova rivista

⁴²² Notizie sulla formazione del Fronte della Cultura sono individuabili nell'Archivio Einaudi (AE); nella fattispecie il report sulla struttura organizzativa di tale organismo è consultabile in AE, *Fronte della Cultura*, Circolare n. 1, Milano, 8 maggio 1945, Dossier Milano – Roma, 1945. Le informazioni in merito ai rappresentati dei vari partiti che furono coinvolti nel Comitato di Iniziativa del Fronte della Cultura sono tratte da una lettera che Renata Aldrovandi indirizzò a Giulio Einaudi, in AE, *Lettera di R. Aldrovandi a G. Einaudi*, Milano, 10 maggio 1945, ora in G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 328 – 329.

è motivata dalla crescente partecipazione dello scrittore nelle dinamiche politiche italiane.

Dopo l'esperienza della lotta resistenziale cui aveva partecipato direttamente, Elio Vittorini continua a collaborare con le strutture organizzate del PCI mantenendo, nei confronti dei numerosi intellettuali riconducibili al fronte antifascista, un'apertura ascrivibile ad un comune progetto militante, nella convinzione che fosse possibile dar voce ad una cultura autonoma improntata al dialogo con le masse popolari. Questa idea permise a Vittorini di ottenere la guida del «Politecnico»: il PCI, consapevole dell'autorevolezza intellettuale dello scrittore, vede in costui, solidale con il partito ma esterno al suo nucleo organizzativo, la guida che avrebbe potuto portare avanti quell'intervento in ambito culturale che era avvertito come sempre più urgente.

Nonostante la comunione di obiettivi, Vittorini non sposò mai completamente le idee del Partito. Anni dopo, conclusasi già da tempo l'esperienza con «Il Politecnico», in una lettera a Renato Mieli, Vittorini rivendica la sua autonomia rispetto al PCI:

Io non ho mai avuto la tessera del Partito. La mia adesione è pubblica ma è rimasta morale. Impegnativa da parte mia per tutto quello che il Partito significa moralmente. Non però per quello che il Partito significa formalmente.⁴²³

Nel 1949 ritorna su questo punto scrivendo ad Alberto Cavallari parole cariche di un perdurante rancore nei confronti del Partito:

Non c'è stata un'uscita dal PCI in quanto non c'è stata un'entrata in esso. C'è stato solo che V[ittorini] si è accorto ad un certo punto di non avere la tessera – e che bisognava la prendesse per essere comunista – ma invece non l'ha presa.⁴²⁴

Gli stessi dirigenti del PCI si accorsero ben presto di quanto Vittorini non potesse

⁴²³ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 189.

⁴²⁴ *ivi*, p. 266.

ritenersi del tutto organico alle istanze ideologiche e politiche del partito, giacché convinto di anteporre loro il perseguimento, puramente culturale, dello sviluppo degli strumenti di cognizione delle masse popolari.

Le divergenze tra Partito e «Politecnico» guidato da Vittorini, che saranno duramente rimarcate dal PCI stesso nella persona di Palmiro Togliatti, erano tuttavia latenti sin dalla nascita della rivista:

[...] ci si avvide subito che la vita del settimanale subiva influenze difficili a decifrare, contraccolpi dei rapporti personali del direttore e dell'editore col Partito Comunista.⁴²⁵

Vittorini e il PCI, sebbene entrambi consapevoli della necessità di fare delle classi subalterne le forze motrici del progresso storico, intendevano intervenire su tali classi con modalità nettamente differenti. Il Partito, infatti, richiedeva agli intellettuali una trasmissione di contenuti culturali dai connotati rigidamente pedagogici. La cultura che esso propugnava doveva essere sì ampliata rispetto ai limiti posti dal regime fascista, ma doveva tuttavia essere guidata e canalizzata dal Partito stesso. Vittorini, invece, vedeva la politica ricondotta a un ruolo di normalità e assegnava esclusivamente alla cultura il compito di “indottrinare” e farsi forza attiva nel processo di riorganizzazione sociale.

La tensione tra le diverse e opposte istanze che si intendevano assegnare al «Politecnico» furono probabilmente per la prima volta avvertite allorché alcuni lettori proposero di costituire dei *Gruppi di amici del Politecnico*. Secondo il progetto iniziale, tali gruppi avrebbero dovuto farsi promotori e sostenitori di «tutte le richieste, le proposte, le iniziative, le esperienze culturali dei lettori».⁴²⁶ La redazione della rivista intuì immediatamente che tale progetto nascondesse, in realtà, un tentativo dei quadri dirigenti del Partito di controllare più da vicino la linea editoriale e si mobilitò dunque per prevenire la costituzione di quello che sembrava essere un «portavoce di comodo del Partito Comunista».⁴²⁷

Di qui a poco, le divergenze si radicalizzeranno sempre di più, fino a

⁴²⁵ F. Fortini, *Che cosa è stato “Il Politecnico”*, in *Dieci Inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 41.

⁴²⁶ *ibidem*.

⁴²⁷ *ibidem*.

sfociare in quello che fu interpretato dal Partito come un atto di insubordinazione di Vittorini rispetto alle direttive impartitegli. La reazione del PCI fu, dapprima, quella di far mancare il sostegno alla rivista e, quando neppure ciò fu sufficiente per rendere la linea editoriale della testata omogenea al suo programma politico, poi quella di biasimarne pubblicamente il ruolo della testata e di conseguenza di Vittorini con una lettera polemica del suo stesso segretario.

4.3 IL POLITECNICO

Fortini fa risalire già al '43 il progetto di Vittorini di una pubblicazione culturale destinata a tutte le classi sociali, ma in particolare ai giovani lavoratori. Nel suo *Omaggio a Elio Vittorini* il critico ricorda di un incontro avvenuto proprio in quell'anno con lo scrittore siciliano:

Rammento benissimo che Elio mi parlò della possibilità, una volta finita la guerra (e la fine sembrava imminente) di creare una rivista, una pubblicazione culturale destinata a giovani di tutte le classi sociali ma che si rivolgesse anche e soprattutto ai giovani lavoratori [...]. Era il primo germe del *Politecnico*.⁴²⁸

La teoria sarebbe confermata indirettamente da una nota apparsa su «Il Politecnico» in memoria di Eugenio Curiel e Giorgio Labò, i compagni con cui Vittorini in tempo di lotta aveva legato e con i quali si era confrontato sulla necessità di ricercare in Italia una *nuova cultura*, sull'urgenza di dar vita e voce ad «un Politecnico». Questa nota serve dunque allo stesso Fortini per retrodatare di circa due anni l'iniziativa della fondazione del nuovo settimanale.

L'idea progettuale per la nuova rivista viene elaborata a Milano tra il 1943 e il 1944 e vede la partecipazione di tre animatori principali: il Fronte degli intellettuali antifascisti, il Partito Comunista e la casa editrice Einaudi. Lo stesso Vittorini afferma la necessità di scegliere un editore che si schieri politicamente:

Bisogna che la Casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al PC, che *Il Politecnico* sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al PC.⁴²⁹

Eugenio Curiel venne indicato inizialmente come il referente per la direzione della rivista; alla sua morte, avvenuta nel 1945 durante la Resistenza, la casa editrice Einaudi decide di affidare l'incarico proprio a Vittorini.

⁴²⁸ La citazione è tratta da un dibattito con Bo, Covi, Ferrata e Fortini; cfr. F. Fortini, *Omaggio a Elio Vittorini*, in *Vittorini autore*, in «Terzo Programma», ERI, n. 3, 1966, p. 147.

⁴²⁹ La frase compare nella lettera che Vittorini invia a Giulio Einaudi il 6 luglio 1945, in E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, a cura di C. Minoia, cit., p. 11.

Il primo numero de «Il Politecnico» venne stampato a Milano il 29 settembre del 1945 con il sottotitolo *Settimanale di cultura contemporanea* e pubblicato, in questa veste, fino al n. 28 del 6 aprile 1946. Redattori del settimanale furono: Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner, Stefano Terra. Il 1° maggio del 1946 la rivista inizia a uscire mensilmente a causa dell'insostenibilità economica di una pubblicazione settimanale, con il sottotitolo *Mensile di cultura contemporanea*. Il mensile fu edito sotto la responsabilità unica di Elio Vittorini, con Giuseppe Trevisani in funzione di segretario di produzione e mantenne tale periodicità fino al dicembre del 1947, quando venne pubblicato il trentanovesimo ed ultimo numero.

La rivista «Il Politecnico» costituisce l'inizio di un lungo processo analitico che vide l'*intelligenza* di sinistra interrogarsi sul proprio ruolo nei rapporti di classe e sulle interferenze della politica nella sfera culturale italiana. Nella prima riunione tra i collaboratori del progetto, svoltasi a Milano il 5 luglio del 1945, si tracciano le principali linee guida della rivista che trovano già nel nome «Politecnico» le iniziali attestazioni. La parola viene, infatti, scelta per il suo rimando al greco *téchne*, allargandone il significato ad «ogni attività culturale quando si presenti come ricerca della verità e non come predicazione di una verità».⁴³⁰ Il titolo della testata tradisce poi il proposito di restituire al lettore una prospettiva integrale sull'uomo e sulle sue problematiche già nel suo rimando al periodico «*Il Politecnico - Repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale*» fondato nel 1839 a Milano da Carlo Cattaneo con lo scopo di presentare una rassegna di recensioni e studi approfonditi sugli argomenti più disparati, dalle scienze esatte alla critica letteraria, unificati sotto il comune obiettivo di favorire la conoscenza tecnico-scientifica e civile dei suoi lettori. A conferma di ciò, nel primo numero, datato 29 settembre 1945, in prima pagina e subito sotto la testata, viene riportata la seguente nota a esplicazione del riferimento:

L'altro politecnico. Si pubblicava a Milano, dal 1839 al '45, e ancora, dopo il '60, il più bel periodico di cultura e di scienza che avesse in quel tempo

⁴³⁰ E. Vittorini, *Il Politecnico*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

l'Europa. Lo faceva Carlo Cattaneo, quasi da solo. E si chiamava il Politecnico. Aveva un ideale pratico la cultura di Cattaneo. «Primo bisogno è quello di conservare la vita», afferma il Manifesto d'Associazione alla prima annata del Politecnico. Ma completava: «la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, la Poesia... e le altre arti dell'immaginazione, scaturiscono da un bisogno che nel seno della civiltà diviene imperioso non meno di quello della sussistenza».⁴³¹

Nei mesi che precedono l'inizio della pubblicazione della rivista furono redatti due programmi operativi concernenti gli indirizzi culturali e la linea editoriale che avrebbe seguito «Il Politecnico»⁴³² e in parte ripresi poi sull'editoriale *Una nuova cultura*, firmato da Vittorini e pubblicato sul primo numero. Tra i punti essenziali del programma, che diventa una sorta di schema per la costruzione del nuovo giornale, troviamo la riflessione sul Fronte della Cultura a proposito dei compiti sociali che la classe intellettuale doveva assumersi nel nuovo corso della storia italiana e i rapporti da intrattenere con le masse proletarie. Di qui in poi si sarebbe proseguito con riflessioni sull'avanzamento della ricostruzione in Italia nel dopoguerra, articoli di storia politica ed economica, di storia della cultura e critico-storici. Il tono di questi scritti era dunque essenzialmente divulgativo.

Veniva quindi affermata, sin dalle fasi preparatorie della rivista, quella necessità, da sempre avvertita da Vittorini, di indirizzare l'attività intellettuale ad un uditorio universale, individuando come proprio destinatario naturale le «masse lavoratrici».⁴³³ L'urgenza di arrivare ad un pubblico sempre più vasto è testimoniata nello scrittore siciliano fin dagli esordi, dagli scritti giovanili per il

⁴³¹ E. Vittorini, *L'altro Politecnico*, in «Il Politecnico», n.1, 29 settembre 1945, p. 1.

⁴³² I due documenti in questione sono consultabili in Appendice, in E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere (1945-1951)*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, pp. 403-414 e 415-418; e in M. Forti – S. Pautasso (a cura di), *«Il Politecnico»*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 6-12.

⁴³³ cfr. l'editoriale nel n. 2 de «Il Politecnico», a. I, n. 1, 6 ottobre 1945, p. 2, poi ripreso nell'editoriale del 27 ottobre 1945, n. 5, p. 1.

«Bargello», passando per la fondazione della collana editoriale «Corona».⁴³⁴

L'esistenza e lo sviluppo della cultura popolare «è condizione indispensabile per ogni cultura»,⁴³⁵ e tale assunto viene ripreso e sviluppato nel manifesto programmatico del «Politecnico» che vede, nell'interazione degli argomenti con il «progresso civile, cioè culturale, dei popoli»,⁴³⁶ il suo obiettivo specifico. Nel programma, esplicito in una nota editoriale dal titolo *Il Politecnico* apparsa sul n. 2 della rivista, vengono enucleati i nessi principali della ricerca intellettuale sposata dalla rivista; qui si afferma che «Il Politecnico» aspira ad essere uno *strumento di lavoro* per mezzo del quale:

- 1) gli intellettuali possano sforzarsi di porre i problemi della cultura nel modo più proficuo ai fini della rigenerazione sociale e del progresso civile;
- 2) gli altri lavoratori possano sforzarsi di prendere interesse e partecipare all'elaborazione dei problemi culturali per la rigenerazione sociale e per il progresso civile.⁴³⁷

Partendo da questo schema, che già notificava l'intenzione antiaccademica e antielitaria della divulgazione culturale, si delinea il programma della rivista e per essa del suo editore, che fu dichiarato sin dal primo numero con l'editoriale *Una nuova cultura*. Qui Vittorini esprime chiaramente l'intenzione di dar voce «non più ad una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze»,⁴³⁸ e cioè che assuma il ruolo tanto di denuncia contro le ingiustizie sociali quanto di strumento per combatterle ed eliminarle. L'esigenza cui Vittorini

⁴³⁴ In numerosi risvolti di copertina dei libri pubblicati per la Collezione Universale «Corona» compariva il seguente testo: «La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo. Ma ad ogni epoca la cultura cambia aspetto; continuamente rigetta opere che un tempo aveva magari venerato; e accoglie creazioni nuove, riscopre testi che aveva trascurato, esige che antichi o recenti capolavori stranieri vengano ritradotti. Scopo di questa nostra raccolta è di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti germi della cultura d'oggi: quegli autori e quelle opere, di narrativa e di poesia, di teatro e storia, di filosofia, arte figurativa e religione, che fanno corona, ossia sono di emergenza, nel lavoro intellettuale della nostra epoca. Antichi e moderni, italiani e stranieri, classici e romantici [...] e sarà una raccolta di quello che rimane di vivo del passato insieme a quello che di vivo rimarrà del presente» .

⁴³⁵ cfr. Abufelda (E. Vittorini), *Elogio della cultura popolare*, in «Il Bargello», 17 gennaio 1937, poi ripreso in parte con il titolo *L'operaio e Shakespeare*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 80-81.

⁴³⁶ E. Vittorini, *Il Politecnico*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

⁴³⁷ *ibidem*.

⁴³⁸ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», a.I, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

vuole rispondere è quella di una cultura che si metta al servizio della società, che affronti i problemi del quotidiano e che non sia avulsa da tutto ciò che la circonda:

Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici. Vi sono ragioni dell'idealismo o del cattolicesimo che si oppongono alla trasformazione della cultura in una cultura capace di lottare contro la fame e le sofferenze? Occuparsi del pane è ancora occuparsi dell'anima. Mentre non volere che occuparsi dell'anima lasciando a Cesare, di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale, e dar modo a Cesare, (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio sull'anima dell'uomo.⁴³⁹

La riflessione sugli strumenti da adottare per conseguire tali obiettivi nasce da un profondo riesame degli errori commessi nel passato dagli intellettuali:

Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non avesse insegnato a esecrare già da tempo [...]. Per questo suo modo di consolatrice in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo. Nessuna forza sociale era “sua” in Italia o in Germania per impedire l'avvento al potere del fascismo [...]. Ma di chi se non di lei stessa è la colpa che le forze sociali non siano forze della cultura, e i cannoni, gli aeroplani, i carri armati non siano “suoi”?⁴⁴⁰

La cultura che, per come si è espressa negli anni del fascismo, è rimasta una testimone muta degli eventi storici, se non addirittura connivente con l'instaurazione del regime, deve diventare, secondo Vittorini, lo strumento di una classe intellettuale che intervenga sul sociale e che non rimanga quindi un gruppo esclusivo distante dalle masse. Si tratta di un'aspirazione, per certi versi, simile a quella che, negli stessi anni, palesano le opere di Jean-Paul Sartre, il quale stava avviando il proprio percorso di rinnovamento culturale di liberazione dell'uomo tramite il ruolo attivo di una classe di intellettuali partecipe della realtà e

⁴³⁹ *ibidem.*

⁴⁴⁰ *ibidem.*

dispensatrice di cognizioni e di riflessioni indispensabili per effettuare libere scelte.

A suggellare i propositi alla base dell'ideazione del «Politecnico» vi è l'intervento di Franco Fortini nell'articolo *Cultura come scelta necessaria*⁴⁴¹ nel quale si sottolinea come gli strumenti atti a rendere le persone libere non possano che provenire dalla cultura. Compito degli intellettuali è di guidare i giovani, ancora privi di strumenti, impegnandosi affinché la cultura diventi parte attiva nell'esercizio del potere e intervenga in campi finora considerati lontani dalla propria sfera di competenza. Per Fortini «il leggere e lo scrivere non sono infatti libere attività dello spirito, sono una forma di pratica sociale che come tale va analizzata e rispetto a cui va assunto un impegno diretto».⁴⁴² L'obiettivo alla base della rivista era dunque quello di poter diffondere una conoscenza culturale completa a un numero sempre maggiore di persone, arrivando a coinvolgere tutta una categoria sociale di solito esclusa dall'orizzonte editoriale. Le necessità cui cercava di rispondere «Il Politecnico» erano quelle della divulgazione culturale, del confronto con le questioni aperte della collettività, dell'impegno civile, dell'interdisciplinarietà e dell'attenzione all'aspetto artistico e grafico.

L'uomo doveva così essere ricollocato in una posizione di libera iniziativa intellettuale in rapporto con tutti gli aspetti dell'esistenza, che coinvolgesse e corresse di pari passo, e con pari dignità, con l'azione pratica. Scrive Vittorini:

Pensiero greco, pensiero latino, pensiero cristiano di ogni tempo, sembra non abbiamo dato agli uomini che il modo di travestire e giustificare, o addirittura di rendere tecnica, la barbarie dei fatti loro. È qualità naturale della cultura di non poter influire sui fatti degli uomini? Io lo nego.⁴⁴³

La prospettiva allargata sull'essere umano e sulla sua produzione, intellettuale e materiale, posta alla base delle riflessioni di Vittorini e dell'orientamento editoriale del «Politecnico», trova un riscontro e una condivisione d'intenti con Jean-Paul Sartre, che proprio nelle stesse settimane, licenziava la rivista «Les

⁴⁴¹ F. Fortini, *Cultura come scelta necessaria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 1.

⁴⁴² A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 29.

⁴⁴³ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, cit., p. 1.

Temps Modernes»: «Tale è l'uomo che noi concepiamo: uomo totale. Totalmente impegnato e totalmente libero».⁴⁴⁴ Il manifesto di Sartre sarà pubblicato nel n. 16 del «Politecnico», mentre la rivista francese riporta lo scritto di Vittorini, in uno scambio che conferma le comuni intenzioni di fondo dei due intellettuali.

Vittorini tornerà spesso a ribadire l'ambito di azione del settimanale, specificando e rivendicando il compito precipuo cui vuole assolvere. Già nei primi numeri della rivista, lo scrittore afferma la necessità di dedicarsi a qualsiasi attività culturale che non si presenti come «predicazione di una verità», e stabilendo la volontà del «Politecnico» di non farsi in alcun modo «organo di diffusione di una cultura già formata, ma uno strumento di lavoro per una cultura in formazione». Queste parole sembrano fare da preludio al celebre scontro tra Vittorini e la dirigenza comunista, che si consumerà di lì a qualche tempo e che sancirà la chiusura definitiva della testata.

Se la prima fase del «Politecnico», corrispondente alla sua uscita come settimanale, mostrava l'intenzione di dar vita ad una formazione collettiva che si esprimesse soprattutto nella necessità di un'informazione diffusa e capillare, nell'esigenza di un approfondimento serrato che alla divulgazione affiancasse, rigoroso, lo *studio* dei problemi contemporanei, con la trasformazione in mensile le cose cambiano notevolmente. Dopo il numero 28, uscita che coincide con la trasformazione in mensile della rivista, infatti, compare con sempre maggiore urgenza il bisogno di superare i limiti di una cultura sentita come vincolata e vincolante, un bisogno che porterà tuttavia a far emergere la dissonanza tra il progetto vittoriniano e l'ortodossia comunista e che sfocerà nel celebre conflitto tra Vittorini e Togliatti.

⁴⁴⁴ J. P. Sarte, *Una nuova cultura come «Cultura sintetica»*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, pp. 1-4.

4.3.1. *Il settimanale*

Il primo numero del «Politecnico» viene licenziato il 29 settembre del 1945 e prevedeva una pubblicazione a settimana. Verrà edito con questa cadenza fino al n. 29 del 1° maggio 1946, quando sarà trasformato in mensile.

Il sottotitolo scelto fu *Settimanale di cultura contemporanea*, che venne preferito all'iniziale *Settimanale dei Lavoratori*,⁴⁴⁵ probabilmente per non circoscrivere il pubblico cui si rivolgeva la rivista. Questa era edita da Einaudi e, attraverso le sedi dislocate di Torino e Roma, reperiva materiale e raccoglieva collaborazioni. Le informazioni riguardanti invece la redazione sono piuttosto vaghe; il gruppo non venne mai dichiarato con esattezza ma è facilmente intuibile dalle ricostruzioni del materiale stampato. Infatti, nonostante non si diano indicazioni certe sui componenti della redazione, sappiamo che a questa fase iniziale collaborarono tra gli altri Franco Calamendrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner, grafico della rivista, e Stefano Terra. Attorno a queste presenze fisse gravitavano una serie di autori, piuttosto attivi nelle pagine del «Politecnico» e impegnati in argomenti diversi come Ferrata e Banfi, vicini al Fronte della Cultura, o Balbo e Preti.

La rivista, dunque, sin dalle sue prime uscite, dimostra un dinamismo e un'attenzione particolare nel cogliere qualsiasi stimolo possa arrivare dall'esterno.

Già nei giorni antecedenti l'uscita del primo numero veniva divulgato un comunicato nel quale erano anticipati gli obiettivi principali perseguiti dalla rivista:

Il 29 corrente si inizia la pubblicazione del settimanale di cultura «Il Politecnico», edito da Giulio Einaudi e diretto da Elio Vittorini. Questo settimanale intende realizzare un'opera di divulgazione culturale più popolare e immediata.

Al tempo stesso, chiedendo il contributo degli intellettuali migliori, esso si propone di portare la cultura ad interessarsi di tutti i concreti problemi sociali in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana. Il

⁴⁴⁵ *Settimanale dei lavoratori* è il titolo che compare nel programma iniziale del «Politecnico» pubblicato nei «Quaderni piacentini», n. 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 27-35, e poi in *Il Politecnico*, a cura di M. Forti e S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 6-12.

nostro giornale sarà per di più largamente illustrato di fotografie e disegni di noti pittori e grafici. Esso uscirà il sabato al prezzo di lire 12 il numero.⁴⁴⁶

«Il Politecnico» si presenta così da subito come un laboratorio in continua evoluzione, una fucina di idee e progetti in costante mutamento. La volontà di gestire una sorta di redazione aperta, dove gli intellettuali si sentissero liberi di intervenire in base alle proprie necessità è un requisito imprescindibile per Vittorini. Per queste ragioni il gruppo di scrittori che pubblicarono saltuariamente su queste pagine è nutritissimo: Adriano Buzzati, Giorgio Caproni, Giuseppe Del Bo, Giulio Tervisani, Mario Levi, assieme ad autori che scrissero un'unica volta, come Geno Pampaloni, Renato Guttuso, Oreste Del Buono, Alfonso Gatti o Carlo Lizzani. Numerosi furono anche gli interventi di stranieri come Edward M. Forster, André Malraux, Charlie Chaplin, Jean Paul Sartre, Paul Eluard o Otto Bauer.

L'interesse per la formazione di una redazione in continua crescita è manifestato più volte da Vittorini; numerose sono le lettere di richiesta di collaborazione e di interventi inoltrate dal redattore ad autori come Fortini, Mila, Corsini o Pavese; con quest'ultimo Vittorini intesse un fitto scambio epistolare attraverso il quale tenta ripetutamente di convincere l'amico a partecipare alla rivista, arrivando anche ad accorati e in parte risentiti appelli inviati quando «Il Politecnico» rischia la chiusura:

Per prima cosa ti rinnovo l'invito a collaborare a «Politecnico», con articoli specialmente, con saggi letterari, con analisi di problemi, anche con sfoghi anti-«Politecnico» [...]. Possibile che tu non senta minimamente il bisogno di avere una rivista in Italia sulla quale dire ogni tanto qualcosa che non potresti dire altrove?⁴⁴⁷

Nonostante le insistenze, Pavese non iniziò mai la collaborazione tanto agognata. Gli appelli, tuttavia, non si limitano solo agli scrittori o intellettuali, ma si rivolgono anche ai lettori. Nel primo numero compare tale richiesta:

⁴⁴⁶ La citazione è tratta da M. Spadaro, *La letteratura dell'“impegno” nel Novecento europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 91.

⁴⁴⁷ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 132.

«Hai letto questo numero del “Politecnico” ed ora noi ti chiediamo – quale articolo ti è piaciuto di più? – quale di meno? – quale argomento vorresti veder trattato? – quale articolo ti è apparso poco chiaro e perché? – quali idee, suggerimenti, proposte, consigli hai da darci?»⁴⁴⁸

Nel secondo numero Vittorini invita i suoi lettori a redigere una rivista, una sorta di bollettino mensile nel quale fossero raccolti gli articoli migliori usciti sul «Politecnico» che servisse come strumento di valutazione del gradimento dei lettori e che permettesse alla rivista di «essere quello che effettivamente vuole essere, un terreno di lavoro, un campo di prova, e la rivista vera e propria sarà invece il suo bollettino mensile, *redatto dal pubblico*».⁴⁴⁹

La concezione di una redazione come spazio aperto e in continuo divenire, nel quale ognuno fosse egualmente coinvolto, spinge Vittorini a indire, sul n.11, un *Concorso per i nostri lettori* dove tutti erano chiamati ad inviare testimonianze fotografiche, cartacee, relazionali, sui luoghi di nascita o di appartenenza, nel tentativo di condividere con gli altri lettori «un pezzetto di realtà italiana da osservare, da studiare e da descrivere».⁴⁵⁰

Tutto ciò è esemplare degli sforzi di Vittorini di dar vita ad una redazione non formalizzata ma pronta ad accogliere qualsiasi incentivo esterno nell’ottemperanza di quegli intenti elencati nella lettera di presentazione a collaboratori e lettori nella quale si dichiarava la volontà di «realizzare un’opera di divulgazione culturale più popolare e immediata»⁴⁵¹ che riportasse la cultura ad «interessarsi di tutti i concreti problemi sociali».⁴⁵²

Uno dei dati più rilevanti del «Politecnico» settimanale è senza dubbio il deciso carattere pedagogico dei suoi articoli. Nei primi numeri della rivista è ancora forte la convinzione che la cultura debba essere presentata con una veste democratica, capace di arrivare a tutti. Sotto quest’egida nascono articoli di approfondimento scientifico, dedicati al lavoro o alla filosofia e vengono avviati

⁴⁴⁸ La frase compare in «Il Politecnico», a. I, n. 1, 29 settembre 1945, p. 4.

⁴⁴⁹ «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁴⁵⁰ «Il Politecnico», n. 11, 8 dicembre 1945, p. 1.

⁴⁵¹ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 22.

⁴⁵² *ibidem*.

dibattiti sulla scuola pubblica e privata accanto a recensioni di opere letterarie. L'atteggiamento dimostrato, tuttavia, non è di dogmatismo; nella sua fase iniziale, «Il Politecnico» tenta di interessare e coinvolgere il lettore senza imporre idee o diffondere verità, fornendo chiavi interpretative della realtà e della cultura in generale. Nel passaggio al mensile il tono divulgativo ed enciclopedico degli articoli va via via perdendosi: lo spazio per l'attualità è progressivamente ridotto e il tono critico e dotto degli interventi, le recensioni letterarie e saggistiche prendono sempre più posto nelle colonne della rivista. Nonostante la progressiva perdita della vocazione pedagogica in favore di un crescente tecnicismo degli scritti, persiste nel «Politecnico» mensile la riflessione sulle implicazioni tra cultura e politica.

Gli argomenti che la rivista si propone di trattare sono schematizzabili in 4 grandi insiemi che spaziano dall'analisi di problemi socio-politici e storici, le analisi letterarie, le trattazioni scientifiche e filosofiche e infine approfondimenti su questioni legate al mondo dell'arte, in una interpretazione estesa del termine che comprendesse, accanto alle arti maggiori, anche il cinema, la fotografia e la pubblicità. L'idea di una rivista concepita come spazio aperto a interventi e suggestioni esterne e libere da qualsiasi vincolo dà la possibilità di prendere in considerazione tematiche che si muovono in una gamma vastissima di soggetti. Come già evidenziato nelle 55 possibili trattazioni⁴⁵³ elencate nel progetto iniziale della rivista, l'obiettivo che si pone «Il Politecnico» è di restituire ai lettori una summa di tutto lo scibile, nell'ottemperanza delle responsabilità che, secondo Vittorini e i suoi collaboratori, la cultura ha nei confronti dell'uomo. La redazione della testata si dichiara assolutamente solidale con il programma vittoriniano; Franco Fortini, uomo di fiducia di Vittorini nell'avventura della rivista, riconoscerà in seguito, nell'articolo programmatico del «Politecnico», *Una nuova cultura*, già il presupposto teorico di quella che si rivelerà essere la condanna della rivista. In un articolo scritto per «Il Politecnico» ma mai stampato, Fortini sostiene che la nota redazionale di Vittorini gettasse le basi della *querelle* sulle implicazioni tra politica e cultura che avrebbe caratterizzato poi il dibattito

⁴⁵³ Il programma in 55 tesi era stato già pubblicato su «Quaderni Piacentini», n. 17-18, ora consultabile sull'antologia curata da M. Forti e S. Pautasso, «*Il Politecnico*», Milano, Rizzoli, 1975, pp. 6 – 12.

intellettuale degli anni successivi. Nell'analisi dell'editoriale, Fortini individua dunque i germi del «tema della critica marxiana alle ideologie come prodotto di classe» che farà da preambolo ad una visione nella quale «l'azione culturale [...] equivale a quella sociale e politica che le è *parallela*».⁴⁵⁴

Gli intenti cui si allude nell'editoriale del primo numero firmato da Vittorini vengono poi chiariti nella nota dal titolo *Il Politecnico*, pubblicata sul n. 2 della rivista e nella quale sono esposti i temi che verranno trattati nelle pubblicazioni successive nell'osservanza della missione di rinnovamento della cultura italiana.

Accanto alle novità argomentative, la rivista si ripropone anche di presentare un nuovo linguaggio che, supportando i contenuti in maniera adeguata, risulti comprensibile e di facile lettura, che sia dunque in grado di «soddisfare le esigenze culturali dei lettori» e che «renda tutti i problemi in egual misura accessibili a tutti e attraenti per tutti».⁴⁵⁵

Come garante del raggiungimento degli obiettivi prefissati, si presenta una redazione che abbraccia numerose visioni politiche e culturali:

La varietà delle provenienze ideologiche dei collaboratori, taluni marxisti, altri idealisti e altri ancora cattolici è in fine garanzia che «Il Politecnico» non si pone al di fuori di nessuna concezione della vita che non contrasti con la fede nella ricerca dell'umana felicità su questa terra e nel progresso civile.⁴⁵⁶

«Il Politecnico» dunque, da subito, dichiara l'intenzione di volersi collocare nell'ambito editoriale come una rivista polisemantica e con un'orchestrazione polifonica degli interventi.

Sul n.1 compare la prima delle due grandi inchieste pubblicate dal settimanale, ossia un'indagine approfondita sull'azienda automobilistica italiana, la Fiat (nn. 1-3), cui seguirà quella sul gruppo industriale e finanziario Montecatini (nn. 15-17 e n. 20). Le due inchieste vanno a ripercorrere i primi passi e la crescita di due delle principali aziende del paese, offrendo al lettore una

⁴⁵⁴ F. Fortini, *Per un mancato editoriale del «Politecnico»*, in «Studi novecenteschi», a. II, n.5, luglio 1973, pp. 275 – 281.

⁴⁵⁵ *ibidem*.

⁴⁵⁶ *ibidem*.

ricostruzione storica ed economica approfondita che si arricchisce di riflessioni sulla condizione di lavoro della classe operaia italiana alle prese con i problemi derivanti dalla ricostruzione dell'Italia post-bellica. Tentativo di fondo è, infatti, quello di analizzare la condizione socio-economica del paese attraverso uno svolgimento narrativo, cosicché i nessi economici e politici possano essere messi in luce anche grazie al racconto delle storie dei lavoratori.

L'inchiesta sulla Fiat viene curata da Vasco Pratolini che firma gli articoli con le sue iniziali. La prima puntata è pubblicata con il titolo *L'Italia e la FIAT*; seguiranno *Storia operaia della FIAT*, *La politica della FIAT e la FIAT nella politica* nel secondo numero, e infine *La FIAT oggi – I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*. A completare le informazioni fornite dagli articoli ci sono poi una serie di interventi in terza pagina come le biografie di Agnelli e Valletta (*Storia privata di Agnelli e di Valletta*), interviste a Pesenti (*Pesenti dice come nazionalizzare la Fiat*) o *La poesia al servizio del capitale*, un'invettiva diretta a D'Annunzio autore di una dedica celebrativa per il monumento alla vittoria voluto da Agnelli.

Il primo articolo compare sul n. 1 in prima pagina accanto all'editoriale di Vittorini e alla fotografia di un soldato ucciso (con la didascalia «I caduti per la libertà di tutto il mondo ci hanno dettato quello che scriviamo»); nella parte inferiore del foglio l'articolo di Vittorini *Il popolo spagnolo attende la liberazione* commentato graficamente da un'illustrazione di Guttuso.

L'articolo *L'Italia e la Fiat*⁴⁵⁷ avvia l'inchiesta elencando una serie di elementi tecnici sulla grande impresa automobilistica che nel '45 contava alle sue dipendenze circa 80.000 lavoratori, ponendosi così come uno dei principali colossi dell'economia italiana:

Si può dire approssimativamente che metà del proletariato industriale nell'Italia del Nord, circa mezzo milione di operai, sia alle dipendenze dirette del gruppo Fiat. Il destino di qualche milione di operai è nelle mani

⁴⁵⁷ V. P[ratolini], *L'Italia e la Fiat*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; il riepilogo di tutti gli articoli appartenenti all'inchiesta sulla Fiat è ora consultabile in «*Il Politecnico*», a cura di M. Forti e S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 355-366.

del gruppo Fiat.⁴⁵⁸

Il dato è esplicativo dell'indissolubile legame che stringe la Fiat alla storia dell'Italia, della quale l'industria torinese è stata a lungo il principale motore economico. Nel riepilogo della genesi e della vita della fabbrica si dà gran risalto agli scioperi generali indetti dai lavoratori nel corso degli anni, arrivando al settembre 1945 con la richiesta, supportata dal Partito Comunista, di nazionalizzare la fabbrica.

L'inchiesta sulla Fiat, pur nella sua ambizione di fornire un reportage socio-economico approfondito, è intessuta di fervore politico; nelle parole di Vasco Pratolini che chiudono il primo intervento, sentiamo un certo tono profetico, un'affermazione nella quale riecheggiano i presupposti marxisti della rivoluzione del proletariato: «Gli operai di Torino e gli italiani non vogliono più essere schiavi dei *trust* mondiali e dei loro satelliti, vogliono la libertà. Una grande lotta ha inizio su questo terreno: qui ne vedremo i termini».⁴⁵⁹

Il secondo intervento entra nei termini della ricostruzione storica degli esordi nel mercato della Fiat. La sua fondazione risale al luglio del 1899 e da allora registra una crescita costante ed esponenziale favorita dalla capacità di saper adattare la produzione ai tempi correnti: così nel 1911 inizia a produrre i primi veicoli di trasporto bellici, per poi passare ai motori per la marina fino ai materiali ferroviari. Nella descrizione dei primi passi della Fiat tra i colossi industriale, l'autore inserisce un flebile tono polemico, sottacendo, ma non nascondendo, la propria avversione nei confronti del simbolo del potere capitalista italiano. Pratolini, infatti, mette in luce come alla crescita dell'industria corrisponda un aumentato malcontento dei lavoratori: se dunque la Fiat sta diventando un riferimento nel mercato italiano, lavorando anche per la guerra, acquisendo sempre un maggior capitale, è anche vero che da qui partono e hanno voce i primi grandi scioperi del dopoguerra. Nella *Storia operaia della Fiat* il tema della nascita delle prime rivendicazioni dei lavoratori e dei sindacati procede di pari passo con la crescita del colosso dell'auto: «È quando la Fiat si trasforma in grande industria che i suoi operai diventano una classe omogenea, ben

⁴⁵⁸ *ibidem.*

⁴⁵⁹ *ibidem.*

caratterizzata, e avviata ad acquistare sempre più coscienza di se stessa».⁴⁶⁰ La questione delle lotte sindacali viene ricostruita a partire dal 1920 con il ricordo di Giovanni Parodi, amico di Gramsci e tra i primi organizzatori del movimento operaio della Fiat; è attraverso le sue parole che viene rievocata la prima occupazione della fabbrica avviata per una rivendicazione salariale:

Chiedemmo ad Agnelli le chiavi delle casseforti, ma egli ce le negò. Allora le apriamo con la fiamma ossidrica, alla presenza di testimoni. Realizzammo altro denaro vendendo i prodotti del nostro lavoro. Furono concessi sussidi alle famiglie più numerose. Per la prima volta fu distribuito un salario unico per tutti gli operai, manovali e specializzati.⁴⁶¹

Il momento di massima tensione si ha nel giugno del 1944 quando dalla fabbrica di Mirafiori parte una violenta opposizione all'ipotesi di trasferimento della catena di produzione in Germania. Alle miti scuse di Valletta, risponde la rabbia di tutta la fabbrica. Come spiega Pratolini, la Fiat deve molto del suo successo al protezionismo doganale e commerciale sostenuto dal governo italiano.

In questa ricognizione emerge chiaramente come la storia della Fiat sia dunque indissolubilmente legata alle vicende politiche ed economiche italiane. La sua forza nasce, secondo Pratolini, proprio da una gestione repressiva e da un'astuta capacità di intessere relazioni con stato e Chiesa:

Una larga manovra fu tessuta con la Monarchia e il Vaticano per impiantare un nuovo e più saldo stato di cose, capace non solo di soffocare nel sangue la volontà del proletariato ma [...] attraverso una politica di imperialismo e di influenze imperialistiche.⁴⁶²

La storia d'Italia e le vicissitudini della Fiat si alimentano a vicenda; le campagne d'Africa, di Spagna e la seconda guerra mondiale godono direttamente dei capitali dell'industria torinese che proprio nello Stato Italiano trova il suo principale

⁴⁶⁰ V. P[ratolini], *Storia operaia della Fiat*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

⁴⁶¹ *ibidem*.

⁴⁶² V. P[ratolini], *La politica della Fiat e la Fiat nella politica*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

cliente. Agnelli e Valletta diventano il vero emblema del potere, della «forza cieca del capitale che si gonfia smisuratamente».⁴⁶³

L'inchiesta si chiude sul n. 3 della rivista con gli articoli *La Fiat oggi* e *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, stralci di autobiografie dei dipendenti che diventano racconti, dal basso, della vita nelle fabbriche.

L'inchiesta sulla Fiat è emblematica dell'interesse nutrito dal «Politecnico» per le vicende italiane, per l'indagine sulla situazione economica del paese e sul movimento operaio nella sua genesi e formazione. Con un linguaggio semplice e privo di eccessive velleità intellettualistiche, la rivista tenta di fornire ai lettori degli strumenti di informazione utili ad indagare i meccanismi socio-economici nostrani e internazionali.

La volontà di arrivare a un pubblico ampio che si senta direttamente coinvolto nelle tematiche affrontate dalla rivista è svelata anche dai vari argomenti di ordine sociale esaminati negli articoli sulle regioni italiane e sull'istruzione scolastica. Pubblicati in seconda pagina, gli articoli sulle regioni hanno lo scopo dichiarato di approfondire, partendo da una realtà conosciuta ma che ambisce ad aprirsi in senso assoluto, tematiche quali la miseria e lo sfruttamento delle classi proletarie, argomenti che investono orizzontalmente anche paesi europei e d'oltreoceano. Il primo di questi reportage, *L'acqua delle Puglie*,⁴⁶⁴ compare in seno alla rubrica *Capitalismo: in Puglia e in America* e, attraverso un linguaggio semplice che emula il parlato quotidiano, racconta del problema idrico del sud Italia. L'articolo imposta un filone di analisi comparativa tra sviluppo e sottosviluppo, capitalismo e proletariato contadino che coniuga l'indagine geografica a quella sociale ed economica. Il carattere documentario degli articoli sulle regioni (Puglia, Campania, Sicilia, Basilicata, Toscana, Liguria, Alto Adige) è supportato da sequenze fotografiche a commento del testo e da interventi dialogici che permettono alla realtà descritta di irrompere nel testo.

Attraverso il racconto delle singole realtà regionali, «Il Politecnico» registra e analizza le condizioni di sofferenza delle province, per aprirsi a un'analisi

⁴⁶³ *ibidem*.

⁴⁶⁴ U. Vittorini, *L'acqua delle Puglie*, in «Il Politecnico», a. I, n.1, 29 settembre 1945, p. 2. L'inchiesta sulla Puglia prosegue poi con: U. Vittorini, *La vendita dei «cozzali»*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 2; U. Vittorini, *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, pp. 1-2.

generale sullo stato in cui versa la nazione all'indomani della seconda guerra mondiale. Nonostante l'unità politica raggiunta, l'Italia si presenta ancora come un paese irrimediabilmente diviso socialmente, economicamente e storicamente tra Nord e Sud, dove soprattutto il Mezzogiorno paga le conseguenze di anni di vessazioni belliche e di cattiva politica. Nell'articolo sulla Puglia la responsabilità di questo squilibrio è conclamata:

Dove finisce il denaro che i “padroni” pugliesi ricavano dalla miseria dei loro braccianti? Certo non muore in Puglia, va nelle banche, e tutte le vie delle banche portano a Milano. È a Milano, a Torino, a Genova che viene impiegato il frutto del lavoro pugliese.⁴⁶⁵

Dopo l'analisi sulla Puglia, cui segue quella sulla Sicilia,⁴⁶⁶ sul n. 5 del «Politecnico» del 27 ottobre 1945, viene pubblicata una ricognizione sulla città di Napoli con il titolo *Napoli crede nella vita*, cui sono collegati l'intervento di Tommaso Giglio, *Città industriosa*, la poesia di Alfonso Gatto, *Alla mia terra*, più un brano di Goethe tratto dal suo *Viaggio in Italia*, compiuto tra il settembre del 1786 e l'aprile del 1788, dal titolo *Napoli senza vagabondi*.

Nel testo introduttivo ai tre articoli si chiarisce da subito l'intenzione di fornire un'analisi sulla città partenopea che suggerisca nuovi ed inconsueti elementi di riflessione. L'obiettivo è quello di scardinare la convinzione che la sofferenza e il disagio vissuto dai napoletani e dagli italiani in generale sia non altro che l'esito dell'incapacità di un popolo che, ormai stanco ed esausto da secoli di soprusi e tormenti, non riesce più a ritrovare la forza per rialzarsi. L'autore dell'intervento, Tommaso Giglio, invece propone un nuovo studio interpretativo rappresentando un popolo, quello napoletano, costretto a pagare le conseguenze di una «sovraabbondanza di energie accumulata durante tanti lunghi

⁴⁶⁵ *ibidem*.

⁴⁶⁶ «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2. Sotto il titolo redazionale *Sicilia non separatista, ma umiliata e offesa* sono raccolti l'intervento di Salvatore Aglianò, *Uscire dall'isolamento è la prima esigenza del progresso in Sicilia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; un brano firmato da Giovanni Verga, *L'agonia d'un villaggio*, tratto da *Vagabondaggio* (Milano, Treves, 1901), in *ibidem*; M. De Angelis, *Separatismo siciliano*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 6; S. V.[ittorini], *Primo incontro col latifondo in Sicilia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 1 – 2; G. Tortorella, *Famiglia nel feudo*, *ivi*, p. 1; S. V.[ittorini], *Cooperative agricole prima del '22*, *ivi*, p. 2.

secoli di storia» che, fornendogli una natura «intricata e complessa», finisce per condannare le persone a «smarrirsi o fermarsi in un punto d'inerzia».⁴⁶⁷ Così Napoli, vista da sempre come una città «torpida, indolente» e «lacerata e sfinita», piegata dal «formalismo conservatore della sua borghesia», ha costretto il suo popolo alla miseria. Ad una natura inclemente, che si è posta con un atteggiamento di apparente condanna nei confronti di questa terra, i napoletani hanno risposto con un ingegno poderoso e con una innata e vincente capacità di destreggiarsi nel mezzo del caos, di agire sulla realtà più disperata cercando di intervenire sul proprio destino, grazie ad una «straordinaria intelligenza e di un grande spirito di adattamento».⁴⁶⁸ Questo stesso aspetto che vede, nella capacità dei napoletani di volgere a proprio favore anche le disgrazie, la principale risorsa del popolo era stato colto da Goethe nel suo diario di viaggio; lo scrittore arriva a concludere che a Napoli non vi sono vagabondi o fannulloni, ma uomini che grazie al loro ingegno riescono a sopravvivere dignitosamente e che, proprio nella folla del ceto meno abbiente, «regna la maggior industriosità».⁴⁶⁹

Gli articoli sulle regioni spesso trovano nel capitalismo, nello sfruttamento della terra e dei contadini, l'obiettivo di arringhe e critiche feroci: ad esempio, in *Liguria magra e ossuta*⁴⁷⁰ l'autore, Italo Calvino, rappresenta una realtà contadina che vive, misconosciuta, all'ombra della vitale e turistica riviera ligure. Calvino, che scriverà della sua terra in altri due interventi successivi, *Riviera di Ponente e Sanremo città dell'oro*,⁴⁷¹ attraverso un'indiscussa capacità narrativa, racconta della dura esistenza dei contadini liguri costretti a confrontarsi con una terra difficile e avara:

È una storia di discesa, in cui a poco a poco, i paesi di montagna e di collina si spopolano, le campagne più alte vanno in sfacelo, gli abitanti scendono man mano a valle. Alla fine la vita è quasi solo più sulla costa: vita comoda per chi non ha voglia di lavorare, vita dura per chi deve lavorare sul serio

⁴⁶⁷ T. Giglio, *Napoli crede nella vita*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

⁴⁶⁸ *ibidem*.

⁴⁶⁹ W. Goethe, *Napoli senza vagabondi*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

⁴⁷⁰ I. Calvino, *Liguria magra e ossuta*, in «Il Politecnico», a. I, n. 10, 1° dicembre 1945, p. 2.

⁴⁷¹ Fa parte dell'analisi dedicata alla Liguria anche *Sosta in Liguria* di S. Terra pubblicato in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2.

ancora.⁴⁷²

La condizione della classe contadina e la gestione mezzadrile delle terre, diffusa soprattutto nelle zone del Centro-Sud d'Italia, ritorna poi negli interventi di Rodano, con *La famiglia mezzadrile*, Tortorella, *La famiglia nel feudo*, e nella ricognizione storica di Sebastiano Vittorini, padre di Elio, in *Cooperative agricole prima del '22*;⁴⁷³ il nome di quest'ultimo viene tuttavia appuntato perché, come scrive lo stesso Elio Vittorini in una lettera, «ho già ricevuto critiche da parte di lettori come se il giornale fosse un organo di famiglia».⁴⁷⁴

Sul n. 16 della rivista è pubblicata un'intensa riflessione di Giorgio Caproni su Roma, poi continuata sul n. 22.⁴⁷⁵ Entrambi gli articoli sono commentati visivamente da un corredo fotografico che ferma la povertà dei rifugi nei quali vivono i romani nelle periferie; la didascalia che compare per la sequenza fotografica, sotto l'articolo *Viaggio tra gli esiliati*, è scritta probabilmente dallo stesso Vittorini:

Vivono in questa palude. Non lasceranno l'Italia, loro. Andranno ad applaudire ancora i loro tiranni per le piazze romane, o a disfarli per sempre, a essere uomini?⁴⁷⁶

L'intervento di Caproni mira a portare alla luce le condizioni di disagio delle borgate romane, degli abitanti che vivono ai margini della grande città. Caproni descrive il suo viaggio per le periferie di Pietralata e Tiburtino, «piombato tra una popolazione totalmente abbandonata alla sua enorme miseria, senza alcun'altra consolazione al mondo all'infuori di quella, tremenda, d'un impassibile cielo».⁴⁷⁷

⁴⁷² I. Calvino, *Riviera di Ponente*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2.

⁴⁷³ Gli articoli in questione sono: F. Rodano, *La famiglia mezzadrile*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 1; G. Tortorella, *Famiglia nel feudo*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 1; S. V[ittorini], *Cooperative agricole prima del '22*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 2; G. Tortorella, *Emilia mezzadria a 60 e 40*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, pp. 1-2.

⁴⁷⁴ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 42-43.

⁴⁷⁵ I due articoli scritti da G. Caproni sono: *Le borgate al confino di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 2; *Viaggio tra gli esiliati di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 1.

⁴⁷⁶ «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 1.

⁴⁷⁷ G. Caproni, *Viaggio tra gli esiliati di Roma*, cit., p. 1.

Il suo articolo assume l'aspetto di un racconto tra i «baraccamenti» nei quali sono costretti a vivere intere famiglie, dozzine di persone stipate in pochi metri quadrati. Come preannunciato nelle righe introduttive, lo scritto diventa una denuncia contro un sistema che si mostra incapace di proporre soluzioni al crescente problema abitativo delle periferie e che condanna interi quartieri di Roma ad una miseria simile a quella degli *slum* di Bombay o della Londra di fine Ottocento descritta da Friedrich Engels nell'opera *La situazione della classe operaia in Inghilterra*:

La nostra denuncia non ha altro limite che la nausea di parlare la stessa lingua, di partecipare della stessa "civiltà" italiana di coloro che incrociamo per via, e che sognano e sperano un nuovo ordine nell'antica ingiustizia.⁴⁷⁸

Il registro adottato da Caproni è improntato al pathos, con accenni di intenso lirismo interrotti da iterazioni, forme dialogiche, espressioni che aderiscono al parlato e domande sospese.

Molto spesso gli articoli sulle regioni italiane provano a impostare delle basi di confronto con paesi esteri. Negli interventi sulla Puglia si guarda dunque all'America, comparando la diversa gestione ed organizzazione del lavoro, o paragonando la situazione dei braccianti siciliani con la *Tennessee Valley Authority*,⁴⁷⁹ società fondata per il controllo e la gestione delle risorse e per lo sviluppo economico nella Valle del Tennessee.

Il parallelismo impostato da questi ultimi articoli permette l'introduzione di un ulteriore filone tematico indagato sulle pagine del «Politecnico» e relativo ai paesi stranieri. Tale analisi si sviluppa di pari passo con la riflessione sulla necessità di dar vita ad una *nuova cultura*, intesa come rinascita sia intellettuale che sociale dalle ceneri del fascismo. Gli articoli, mantenendo uno scopo informativo e divulgativo, hanno l'obiettivo di analizzare le radici dell'antifascismo italiano, individuabili, secondo questa ricognizione storico-

⁴⁷⁸ *ibidem*.

⁴⁷⁹ Gli articoli presi in considerazione sono: W. Z. Forster, *Pericolo fascista in America*, in «Il Politecnico», a. I, n.1, 29 settembre 1945, p. 2; R. C., *T.V.A. Vittoria democratica*, a. I, n. 3, 13 ottobre 1945.

politica, nella guerra civile in Spagna.⁴⁸⁰ Nel primo numero del «Politecnico», Vittorini firma l'articolo *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, nel quale si riconosce il merito che si deve tributare all'esperienza spagnola, cioè quello di aver dissolto il velo di illusioni che i giovani italiani si erano costruiti nella speranza che il fascismo si potesse trasformare «in una specie di collettivismo»,⁴⁸¹ credendo che nella lotta fascista risiedesse la vera rivoluzione contro il capitale. L'educazione politica italiana, quella stessa che ha permesso di sconfiggere il fascismo, non è stata dunque un processo nato e sviluppatosi in seno alla tradizione e alla storia nostrana ma è stato tradotto dall'esperienza spagnola:

[L'antifascismo] fu per la guerra civile in Spagna che lo trovammo. E fu perché la guerra civile di Spagna ci aveva insegnato anche a cercare. Non abbiamo dunque ragione se diciamo che la guerra di Spagna ha una grande importanza nella nostra storia?⁴⁸²

Il forte impatto politico dello scritto vittoriniano è reso ancora più grave dal resto degli interventi editoriali che gli fanno da cornice. In calce all'articolo compare un'illustrazione firmata da Guttuso dal titolo *L'ultimo atto della reazione spagnola. Banchetto di Erode*, dove il chiaroscuro della composizione è spezzato dalle violente pennellate rosso sangue; in terza pagina, sotto il titolo *Spagna, patria di tutti* compaiono brani di Ramon Sender, Archibald MacLeish⁴⁸³ e un passo tratto dal romanzo di Hemingway *Per chi suonano le campane*⁴⁸⁴ che sarà pubblicato a puntate per tutta la durata del «Politecnico» settimanale. Anche qui, gli articoli sono accompagnati da illustrazioni come la riproduzione di un'incisione di Goya e una fotografia con didascalia: «Il pianto della Spagna alla

⁴⁸⁰ Alla Spagna, oltre ai n. 1 e 27 qui di seguito analizzati, sono dedicati anche gli interventi pubblicati sul n. 5: A. Garosci, *Nota sul carattere e i limiti della Costituzione spagnola del '31 – Documenti per la Democrazia progressiva, Costituzione della Repubblica Spagnola approvata dalla Costituente Spagnola il 9-12-1931*, in «Il Politecnico», a. I, n.5, 27 ottobre 1945, p. 1.

⁴⁸¹ E. Vittorini, *Il popolo civile attende la liberazione*, in «Il Politecnico», a. I, n.1, 29 settembre 1945, p. 1.

⁴⁸² *ibidem*.

⁴⁸³ Gli articoli di approfondimento sulla Spagna sono R. Sender, *Il quinto reggimento*; A. MacLeish, *Una risposta vi sarà*; Anonimo, *C'è un lungo conto con Franco*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 3.

⁴⁸⁴ Il titolo originario del romanzo di Hemingway è *Per chi suona la campana* ma sul «Politecnico» viene pubblicato con il titolo al plurale: *Per chi suonano le campane*.

vittoria di Franco».

Nel n. 27 si torna a parlare del paese iberico con tre interventi in prima pagina: la poesia di W. H. Auden *Spagna, Gli ultimi giorni di Madrid, Spagna fuori di Spagna* di Jean Vernet sul fenomeno dell'emigrazione e la nota redazionale di Vittorini dal titolo *Cultura popular*.⁴⁸⁵ Quest'ultima è incolonnata a fianco di una fotografia che ritrae i massacri della guerra la cui didascalia cita: «Quando si spara per vendicare il compagno che ti è morto accanto, crescono nella testa, nell'ira, pure, verità intatte, germi di futura cultura».⁴⁸⁶

In questi due numeri troviamo un esempio esplicativo della gestione dell'informazione condotta dal «Politecnico»: alla cronaca fa sempre da supporto la letteratura in funzione documentaria (è il caso dei brani estratti dal romanzo di Hemingway o dei componimenti poetici), mentre l'uso delle immagini, con il suo maggiore impatto emotivo, è veicolato per trasmettere visivamente il messaggio preposto e per aumentare il portato simbolico delle informazioni scritte. La strutturazione grafica delle pagine della rivista è, infatti, studiata con l'obiettivo di innescare dei rapporti di reciproco scambio tra messaggi culturali, politici e sociali in costante ossequio alla formazione multidisciplinare che fa da base al concetto di *nuova cultura* propugnato da Vittorini e dalla sua redazione.

Oltre alla Spagna, «Il Politecnico» guarda con profondo interesse alle vicende della Francia e dell'Inghilterra.⁴⁸⁷ Il n. 4 della rivista⁴⁸⁸ è dedicato in gran

⁴⁸⁵ Gli articoli che fanno parte della rubrica intitolata *Franco ancora perché?* sono: W. H. Auden, *Spagna* (poesia); *Gli ultimi giorni di Madrid*; J. Vernet, *Spagna fuori di Spagna*; E. Vittorini, *Cultura popular* in «Il Politecnico», a. II, n. 27, 30 marzo 1946, pp. 1-3.

⁴⁸⁶ «Il Politecnico», a. II, 30 marzo 1946, p. 3.

⁴⁸⁷ Gli interventi dedicati all'Inghilterra sono: *Sindacati in Inghilterra*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 6; F.C., *Anche in Inghilterra è stato il popolo a resistere e a vincere*, in «Il Politecnico», a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, pp. 1-2; S. Terra, *Blitz su Londra*, ivi, pp. 1-2; L. Ceriani, *La nazionalizzazione della Banca d'Inghilterra*, ivi, p. 2; L. MacNeice, *Ritorno a Londra attraverso la guerra*, ivi, p. 3; W. H. Auden, *In memoria di Ernst Toller*, *ibidem*.

parte alla situazione francese trovando, come punto di partenza per l'indagine, un evento di cronaca, ossia il referendum del 21 ottobre 1945 con il quale il popolo francese affidava a un'assemblea il compito di elaborare una nuova Costituzione, «primo fra i popoli che furono vittime del fascismo», come scritto sotto al titolo *La Francia sulla strada della democrazia* in testa alla prima pagina. Ancora una volta il tentativo del «Politecnico» è quello di fornire il maggior numero di informazioni sulla Francia, approfondendo così sia il dato storico, con la ricostruzione della storia della democrazia francese supportata da un lungo corredo fotografico ne *Le rivoluzioni di Parigi*, e sia l'aspetto economico, con l'analisi del processo di nazionalizzazione delle banche e delle industrie nell'articolo *La Francia si prepara alla nazionalizzazione*.⁴⁸⁹ Ancora una volta, ad accompagnare gli interventi, vi sono testi letterari come la poesia di Eluard, *Far Vivere* o il racconto di Sartre *O di qui o di là*. Proprio Sartre ritornerà nel n. 16 con *Una nuova cultura come cultura sintetica*, brano che si inserisce perfettamente nel manifesto programmatico e culturale del «Politecnico» mostrando una sorta di comunione d'intenti tra la rivista italiana e la francese «Les Temps Modernes». L'editoriale di Sartre, accompagnato graficamente nella pagina del «Politecnico» dalla poesia *Scritta da un operaio francese nel 1843*, è introdotto da una nota redazionale che presenta ai lettori italiani la rivista francese e spiega il perché della scelta di pubblicare il testo di Sartre:

La rivista si intitola «I tempi moderni» ed è preceduta, nel suo primo numero, da una presentazione nella quale Sartre analizza la crisi della cultura

⁴⁸⁸ Gli articoli in questione sono: M. Levi, *La Francia sceglie il proprio avvenire – La Francia si prepara alla nazionalizzazione – Documenti per la democrazia progressiva, dichiarazione dei diritti dell'uomo approvata dalla Convenzione francese nel 1793*; H. Pourrat, *Vita cosmica e religiosa del lavoro nei campi*; M. Mida, *Fronte popolare e cinema francese*; G. Ferrata, *C'è un personaggio operaio nel cinematografo francese – Teatro francese d'oggi*; J. Cassou, *Tre artisti rivoluzionari*; J. P. Sartre, *O di qui o di là* (racconto); P. Eluard, *Far Vivere* (poesia), in «Il Politecnico», a. I, n. 4, 20 ottobre 1945, pp. 1-2. La situazione storica, politica e sociale della Francia verrà ulteriormente indagata da: F. Rodano, *Che cosa ci insegnano le elezioni in Francia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, pp. 1-2; J. P. Sartre, *Una nuova cultura come cultura sintetica*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 1; S. Terra, *Blocco latino, ibidem*; *Febbraio in Francia 1934*, in «Il Politecnico», a. II, n. 23, 2 marzo 1946, p. 1; D.C., *Come fallì la «Marcia su Parigi»*, *ibidem*; De Cugis, *Cammino di una democrazia*, in *ivi*, pp. 1-2; Aragon, *Il 6 febbraio a Parigi*, *ibidem*.

⁴⁸⁹ M. Levi, autore già di *La Francia si prepara alla nazionalizzazione*, ritornerà sulla questione nell'articolo *La nazionalizzazione in Francia*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 1.

moderna, l'attitudine dello scrittore di fronte alla società borghese e suggerisce una direzione costruttiva ch'egli deriva dalla concezione filosofica – l'esistenzialismo – della quale parliamo in altra parte di questo numero.

Vi sono in queste parole di Sartre delle risposte molto prossime a quelle che noi stessi potremmo dare. In questo senso, e pur senza aderire a tutte le affermazioni di Sartre, il rapporto fra noi e quei giovani francesi, per la somiglianza dell'impegno, non può che essere di collaborazione. Lo conferma praticamente il fatto che, mentre quest'articolo di Sartre esce in Italia, l'articolo di Vittorini su *Una nuova cultura*, pubblicato sul primo numero del «Politecnico» esce in Francia.⁴⁹⁰

Sullo stesso numero, nella rubrica *Enciclopedia*, viene poi presa in esame la voce *Esistenzialismo*,⁴⁹¹ corrente filosofica cui appartiene Sartre, letta come atto di protesta contro la pretesa della ragione umana di conoscere il vero, cui si oppone l'immediatezza del sentimento e dell'intuizione con cui l'uomo avverte la propria condizione. Nella necessità, riconosciuta dall'esistenzialismo, per l'uomo di immergersi pienamente nel mondo si chiarisce il ruolo che, secondo il filosofo francese, deve ricoprire lo scrittore, in simbiosi con ciò che lo circonda e completamente partecipe della realtà in cui vive. Le compromissioni con la cultura francese e in particolar modo con il concetto di letteratura *engagée*, torneranno prepotentemente in seno alla polemica che scoppierà sulle pagine del «Politecnico» sul ruolo dello scrittore nella società.⁴⁹²

Riferimento costante per «Il Politecnico» sono poi l'U.R.S.S. e l'America, emblemi del socialismo l'uno e del capitalismo nello stato moderno l'altro.

⁴⁹⁰ N.d.R., in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 1.

⁴⁹¹ J. P. Sartre, *Enciclopedia: Esistenzialismo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 3.

⁴⁹² Nel numero 33-34 del settembre-dicembre 1946, numero nel quale viene pubblicata la lettera di Togliatti a Vittorini che innesca l'acceso dibattito che porterà alla chiusura della rivista, compare un articolo di Roger Garaudy, *Non esiste un'estetica del Partito comunista*, introdotto da una nota redazionale firmata da Vittorini nella quale si sostiene la necessità di rivendicare, anche in Italia, quella medesima libertà politica per lo scrittore sostenuta dal francese: «Lo dice per la Francia [...] ma la sua affermazione ha valore anche per l'Italia dove, dimenticati o ignorati gli avvertimenti in proposito del nostro grande Antonio Gramsci, accade ancora oggi che qualche compagno pretenda di spingere ad instaurare in seno al Partito Comunista italiano un utopistico regime culturale». R. Garaudy, *Non esiste un'estetica del Partito comunista*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 79.

All'Unione Sovietica viene dedicato il n.6 con la lunga rubrica *Storia illustrata della Rivoluzione Russa d'ottobre*.⁴⁹³ Grande rilievo assume, infatti, la ricostruzione storica della Rivoluzione d'Ottobre del 1917, come esplicitato nella nota introduttiva del sommario:

Sulla rivoluzione russa: lo scrittore americano John Reed ne *descrive* la giornata decisiva, 26 fotografie dell'epoca la *documentano*, 14 disegni la *illustrano*, e gli scritti di Majakovski, Pasternak, Banfi, Ferrata, Succi, Zvete, Neverov la *spiegano*.⁴⁹⁴

Gli articoli di interesse storico, come la ricostruzione dei fatti della rivoluzione realizzata nell'articolo di Paolo Succi *Da febbraio a ottobre*,⁴⁹⁵ godono dunque, come d'uso sul «Politecnico», sia del supporto di una galleria fotografica che di testi letterari che approfondiscano, prosaicamente e letterariamente, argomenti politico-storici; è questo il caso del racconto di John Reed, tratto da *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, dal titolo *La giornata del 7 novembre*, nel quale, attraverso gli strumenti letterari, viene riportata la cronaca del giorno dello scoppio della rivoluzione così come la registrò il giornalista americano. Le pagine centrali della rivista sono poi dedicate alla risposta del mondo dell'arte a quello che fu uno dei momenti più significativi della storia russa: è questo il caso del racconto illustrato *La rivoluzione raccontata ai bambini dal pittore russo Poret* o della riproduzione del *Manifesto per l'armata rossa* realizzato da El Lisickij nel 1920. La storia dell'U.R.S.S viene poi ulteriormente approfondita in terza pagina con l'articolo firmato da Ferrata, *I soviet*. Nei numeri successivi del «Politecnico» si tornerà a parlare spesso dell'Unione Sovietica sia dal punto di vista storico e sia

⁴⁹³ Fanno parte di questa sezione: P. Succi, *Da febbraio ad ottobre - Pietrogrado prima della Rivoluzione d'ottobre* - P. S., *La Rivoluzione d'ottobre nella stampa italiana del tempo* - J. Reed, *La giornata del 7 novembre* - G. Ferrata, *I Soviet erano e sono la Russia* - P. Zvete, *La rivoluzione nella letteratura russa* - A. Banfi, *Il pensiero di Lenin* - M. De Micheli, *Chagall, grande pittore russo, pittore di contadini* - B. Pasternak, *Lenin sulla tribuna* (poesia trad. di Pietro Zvete) - A. Neverov, *Le nozze* (racconto) - S. Pakinian, *Lenin e lo Zar Sultano - Bolscevichi e mensevichi - Libri recenti sull'U.R.S.S. - La rivoluzione raccontata ai bambini dal pittore russo Poret* (con didascalie); tutti gli articoli sono in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, pp. 1-5.

⁴⁹⁴ «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 1.

⁴⁹⁵ *ivi*, pp. 1-2.

come riferimento ideologico.⁴⁹⁶

L'altro paese straniero cui «Il Politecnico» guarda con costante interesse e attenzione è l'America. Anche se la presenza della cultura americana ricorre spesso nelle pagine della rivista, (basti pensare alla pubblicazione a puntate di *Per chi suonano le campane* di Hemingway su tutti i numeri del settimanale), tuttavia non verrà realizzato nessun numero totalmente dedicato agli Stati Uniti. Il n. 7 si apre con l'annuncio della pubblicazione, in tre puntate, della *Breve storia dell'America* scritta da Bertram D. Wolfe⁴⁹⁷ e illustrata dall'artista messicano Diego Rivera. Tutte le puntate sono accompagnate da testi narrativi o poetici: sul n. 7 il radiodramma di Archibald MacLeish, *Il segno dei conquistatori* e la *Leggenda Coloniale* di William C. William; sul n. 9 la poesia di Walt Whitman *Europa e America*; infine, sul n. 12 compare un articolo, a firma Tigo, sulla ricostruzione storica della nascita della musica americana dal titolo *Nacque la musica in America*, una poesia di Eliot, *Canto della classe operaia*, una di Whitman, *I martiri di Wallabout*, e, infine, *Dove le ossa di Nataniele Bacon?* di Archibald MacLeish.

Altro tema sviluppato con attenzione nel corso dei numeri del «Politecnico» riguarda la *scuola* e i *giovani*. Sebbene non siano argomenti svolti con la medesima complessità dei precedenti sull'Italia e sui paesi stranieri, il sistema scolastico e la generazione giovanile godono dell'interesse della redazione, attratta dall'analisi di tutti gli aspetti che hanno implicazioni con lo sviluppo di una *nuova cultura*. Incoraggiato anche dalle lettere di alcuni lettori, molti dei quali erano giovani adulti, dunque ancora soggetti alle ripercussioni che il fascismo aveva avuto sulla cultura italiana, «Il Politecnico» decide di introdurre così nel secondo numero la nuova tematica:

Alla lotta per la riforma industriale e la riforma agraria un'altra bisogna

⁴⁹⁶ Citiamo come esempio: G. Preti, *La filosofia nell'U.R.S.S.*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 2; H. E. Worlledge, *L'Unione Sovietica, Regno di Dio*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 3; P. Zvete, *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4; *Il sistema finanziario sovietico*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 4.

⁴⁹⁷ La *Breve storia dell'America*, scritta da Bertram D. Wolfe, viene così ripartita: *America coloniale*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, p. 3; *La rivoluzione americana* in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p.3; *La rivolta di Shays*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 3.

unirne: quella per la scuola, che è *parte essenziale della lotta per la cultura*.⁴⁹⁸

In un'ottica di garante dei principi di libertà e di responsabile della formazione della coscienza civile, l'istruzione viene concepita come diritto universale, accessibile a tutti. Vittorini rivendica con forza tale convinzione nel suo editoriale *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i mezzi di conoscenza a tutti gli uomini*⁴⁹⁹, che si pone come risposta alla tesi opposta sostenuta da Concetto Marchesi in un'intervista a Pandolfi.⁵⁰⁰ Il docente universitario e membro del PCI, infatti, sostiene la necessità di una scuola maggiormente selettiva che sia in grado di formare la nuova classe dirigente del domani o, come ribadirà in un suo ulteriore intervento sul «Politecnico», che si ponga contemporaneamente come «educatrice e severa selezionatrice dei valori individuali».⁵⁰¹

Il problema dell'istruzione italiana viene poi analizzato da Giulio Preti in tre articoli che analizzano il sistema scolastico pubblico e privato e illustrano la disastrosa condizione della scuola italiana, scaduta di livello sia per preparazione che per gestione e organizzazione. Nell'articolo *Scuola di «élite» o scuola di massa*,⁵⁰² Preti si scaglia contro il sistema di raccomandazioni e pressioni messo in campo dalla classe borghese, pronta a ricorrere anche alla corruzione del corpo docenti per assicurare la promozione dei propri figli. Quello che traccia Preti è dunque uno scenario desolante, nel quale la scuola si propone semplicemente come «una “distributrice automatica” di titoli di studio»⁵⁰³, condannando definitivamente la cultura ad un impoverimento progressivo. La necessità di una pronta riforma è sempre più urgente e dovrebbe coinvolgere tutto il sistema scolastico, dall'organizzazione al reclutamento degli studenti, fino alla gestione

⁴⁹⁸ «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁴⁹⁹ E. Vittorini, *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i mezzi di conoscenza a tutti gli uomini*, «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁵⁰⁰ V. P., *Otto anni di scuola obbligatoria e gratuita può essere il primo passo per una riforma della scuola* (intervista con Concetto Marchesi), in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁵⁰¹ C. Marchesi, *Nella scuola, la nostra salvezza*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 1.

⁵⁰² G. Preti, *Scuola di «élite» o scuola di massa*, in «Il Politecnico», a. I, n. 8, 17 novembre 1945, p. 1.

⁵⁰³ *ibidem*.

degli stipendi e dei programmi. Ai problemi organizzativi si sommano poi anche quelli legati alla proiezione nel mondo del lavoro: l'offerta di "lavoratori intellettuali", che per il giornalista sono sinonimo di lavoratori professionisti (professori, maestri, dottori, ragionieri) è maggiore rispetto alla domanda dell'Italia. Preso atto di tutti questi problemi, la situazione appare di difficile risoluzione, almeno in tempi immediati; il processo di trasformazione deve dunque partire da una riforma del sistema scuola votata alla maggiore competitività, nella quale ci si proponga di «eliminare gli elementi incapaci, sia per quanto riguarda gli alunni che per quanto riguarda i professori e i dirigenti»,⁵⁰⁴ e si proceda verso la costituzione di «un metodo didattico e un'organizzazione degli studi e dei programmi che sia in generale più viva e più rispondente alle esigenze della vita moderna e dello sviluppo della democrazia».⁵⁰⁵

L'articolo *Scuola umanistica o scuola tecnica?*,⁵⁰⁶ pubblicato sul n. 11 del «Politecnico», si presenta come il manifesto, proposto da Preti, della nuova scuola o, meglio, della scuola cui bisogna ambire. L'inizio dell'intervento ruota sull'analisi dei due *curricula* scolastici della scuola media, divisa tra indirizzo umanistico e tecnico, tacciati l'uno di passatismo accademico e retorico, l'altro di una disorganizzazione e di un'incapacità a far fronte alla formazione di una classe industriale adeguata al rilancio del settore tecnico in Italia. La scuola, affossata dalla riforma Gentile, che ha avuto sull'istruzione moderna gli stessi disastrosi effetti che il fascismo ha avuto sulla democrazia, richiede dunque una ristrutturazione drastica che sia in grado di fornire una preparazione umanistica di base uguale per tutti, affidando poi all'università il compito di specializzare e formare professionalmente lo studente. Questa «scuola umanistica moderna», come la chiama Preti, dovrà presentarsi con «una mentalità razionalistica, scientifica, francamente e intelligentemente empirica, che implica e comprende in sé le attitudini tecniche ma le supera in un atteggiamento che diremmo più genericamente *pratico*».⁵⁰⁷ L'ultimo intervento di Preti, *Scuola pubblica e scuola*

⁵⁰⁴ *ibidem.*

⁵⁰⁵ *ibidem.*

⁵⁰⁶ G. Preti, *Scuola umanistica o scuola tecnica?*, in «Il Politecnico», a. I, n. 8 dicembre 1945, p. 1.

⁵⁰⁷ *ibidem.*

privata,⁵⁰⁸ è infine un *j'accuse* alla scuola privata che, afferma il giornalista, non nasce per colmare lacune presenti nei metodi d'insegnamento pubblici, ma che si presenta come un'*organizzazione industriale*, come «forme scandalose di organizzazione commerciale a scopo di lucro».⁵⁰⁹ L'unica conclusione dunque contemplata dall'autore è quella dell'abolizione definitiva della scuola privata.

Accanto agli interventi di Preti ci sono altri articoli, di minore complessità, che arricchiscono il panorama sull'analisi della scuola. Edgardo Enovi sul n. 9, parla della necessità di costruire nuovi centri d'istruzione media anche nei piccoli comuni,⁵¹⁰ Dina Jovine Bertoni scrive due articoli sui maestri elementari,⁵¹¹ mentre Luisa Succi, nell'articolo *C'è a Milano una scuola democratica*,⁵¹² analizza l'esperimento portato avanti da una scuola ex-partigiana che propone una gestione dell'istituto votata alla democratizzazione e al coinvolgimento diretto degli studenti. Ci sono poi articoli di approfondimento sul sistema scolastico di altri paesi raccontati dagli articoli *Una scuola antirazzista in U.S.A* e *Per una scuola democratica*⁵¹³ (sull'istruzione in Cecoslovacchia e Jugoslavia) sul n. 19 e *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.* di Pietro Zveteremich.⁵¹⁴

La nuova generazione viene studiata sia in relazione all'influsso che il sistema scolastico ha su di essa sia alla luce degli effetti causati dal rapporto di inganno e fascinazione con il fascismo; tale legame viene indagato in tre articoli scritti da Rollier, Del Bo e Vittorini⁵¹⁵ che prendono spunto da lettere ricevute dai lettori. La propaganda fascista era riuscita a coinvolgere le nuove generazioni facendo leva sulla suggestione che gli atti rivoluzionari esercitavano su di esse,

⁵⁰⁸ G. Preti, *Scuola pubblica e scuola privata*, in «Il Politecnico», a. II, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 1.

⁵⁰⁹ *ibidem*.

⁵¹⁰ E. Enovi, *Aprire scuole post-elementari nei piccoli centri*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 4.

⁵¹¹ D. Bertoni Jovine, *Il maestro alle soglie della borghesia*, in «Il Politecnico», a. II, n. 18, 26 gennaio 1946, p. 4; *La coscienza di classe del maestro elementare*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 4.

⁵¹² L. Succi, *C'è a Milano una scuola democratica*, in «Il Politecnico», a. II, n. 23, 2 marzo 1946, p. 2.

⁵¹³ Anonimo, *Una scuola antirazzista in U.S.A.*, in «Il Politecnico», a. II, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 4; Anonimo, *Per una scuola democratica*, *ibidem*.

⁵¹⁴ P. Zvete[remich], *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4.

⁵¹⁵ Gli articoli sono: M. A. Rollier, *Niente libertà di essere fascisti*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 1; E. Vittorini, *Fascisti i giovani?*, in «Il Politecnico», a. II, n. 15, 5 gennaio 1946, pp.1-4; G. Del Bo, *Necessità di una evasione. Perché?*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1945, p. 1.

creando il paradigma secondo il quale si dovessero corrispondere «l'illusione di essere rivoluzionari ad essere fascisti».⁵¹⁶ Vittorini ricorda come lui stesso fosse caduto in quell'inganno, convinto «che il fascismo fosse in lotta contro ogni sorta di reazionari per l'attuazione di un programma socialmente rivoluzionario». Nella risposta collettiva ai lettori, Vittorini introduce anche la distinzione tra fascismo come “aggettivo”, risultato di quell'astuta propaganda che illuse numerosi giovani, Vittorini compreso, e fascismo come “sostantivo”, sinonimo dunque di capitalismo, vero nemico da combattere tuttora.

Nel n. 8 una lettera di Tina Bonci, operaia di Firenze, inaugura una nuova tematica sociale, certo tra le minori, affrontata dal «Politecnico». La donna scrive alla rivista nella speranza che venga presa in esame «la situazione di noi donne operaie, di tutte le donne che lavorano ed hanno in casa i bambini da tirare avanti»⁵¹⁷ e che si presti maggiore attenzione a quella parte di società spesso lasciata in ombra. La redazione accoglie questa e altre richieste dello stesso tipo avviando un'inchiesta sulla condizione femminile in Italia attraverso una serie di articoli volti a far luce su aspetti quali il lavoro, la famiglia o il divorzio. Nell'articolo *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*⁵¹⁸ sono riportate, tra le altre, le testimonianze di Luigia Castagna, operaia della FIAT, che racconta della difficoltà a garantire un'istruzione alla figlia potendo contare solo su uno stipendio appena sufficiente a sopravvivere, e Rina Bevione, dattilografa, che ricorda la sua attività clandestina durante gli anni del fascismo, impegnata a tradurre copie degli ordini clandestini per la Resistenza. La fotografia *La Sacra famiglia nel 1945 in Italia*, invece, tenta di illustrare visivamente la situazione femminile nei nuclei familiari dell'Italia meridionale, ad esempio in Puglia, dove, come recita la didascalia, «la donna ha l'ultimo posto nella scala sociale tra i pugliesi [...] non c'è orario per il suo lavoro, e la sua soggezione».⁵¹⁹ Spetta poi ad Arturo Carlo Jemolo⁵²⁰ il compito di indagare su un ulteriore aspetto sociale

⁵¹⁶ E. Vittorini, *Fascisti i giovani?*, in «Il Politecnico», a.II, n. 15, 5 gennaio 1946, p. 1.

⁵¹⁷ *Rispondiamo ai nostri lettori*, in «Il Politecnico», a. II, n. 8, 17 novembre 1945, p. 1.

⁵¹⁸ *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 2.

⁵¹⁹ *La sacra famiglia 1945 in Italia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 1.

⁵²⁰ A. C. Jemolo, *Urge il divorzio in Italia?*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 2.

affrontando la spinosa questione del divorzio in Italia; l'autore, cattolico, relega il problema del divorzio ai gradini più bassi delle controversie sociali da affrontare, riguardando un'istituzione, quella familiare, tra le più forti e robuste nel nostro paese. Occorre poi osservare, continua Jemolo, che il divorzio si ritrova ad interessare e coinvolgere solo una parte minima della popolazione italiana, essendo essa in gran parte cattolica e quindi contraria, dogmaticamente, alla scissione di un vincolo sacro. Jemolo avverte del rischio che correrebbero quei partiti che tentassero di presentare una proposta di legge a favore del divorzio, che firmerebbero così la loro condanna, pregiudicando inevitabilmente la loro popolarità. All'intervento di Jemolo segue la replica di Vittorini che, in una lunga nota, dichiara il suo appoggio «in senso assoluto e in linea ideologica» al divorzio. Lo scrittore siciliano porta avanti la sua arringa anche facendo ricorso alle Sacre Scritture, spiegando come queste biasimassero il divorzio in uso nella società ebraica che prevedeva l'allontanamento forzoso della donna dal nucleo familiare per futili motivi, essendo il matrimonio impostato sulla sottomissione fisica e spirituale della donna. Vittorini fa dunque richiamo al principio di uguaglianza predicato da Gesù Cristo, asserendo che nelle Sue parole vi fosse un insegnamento ancora oggi valido:

E questo per noi è ancora oggi valido, lo spirito di quelle Sue parole, quando riteniamo che un divorzio istituito su una base di assoluta parità tra uomo e donna sarebbe un passo in più nell'opera di liberazione della donna che Gesù Cristo ha iniziato, e nella liberazione di tutti, uomini e donne, dal fariseismo della menzogna.⁵²¹

A conclusione dell'analisi sulla condizione della donna vi è poi l'articolo di Luisa Succi⁵²² nel quale è analizzato il processo di emancipazione femminile intrapreso in America. Viene dunque ricostruita la storia delle suffragette che portò all'allargamento del diritto di voto anche alle donne, emblema della lotta per l'acquisizione di una maggiore democrazia del paese.

⁵²¹ *ibidem*.

⁵²² L. Succi, *L'emancipazione della donna americana vittoria della democrazia*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4.

Con l'analisi sulla condizione femminile, cui si aggiunge quella sull'*infanzia* conclusasi in tre interventi,⁵²³ si esauriscono i percorsi tracciati dal «Politecnico» riguardanti le tematiche sociali.

Nel lungo processo che avrebbe dovuto portare alla costituzione di una *nuova cultura*, fondamentale diventa la conoscenza della letteratura italiana e straniera, indagata anche alla luce della volontà di sprovincializzare la cultura nostrana aprendole nuovi orizzonti conoscitivi. Con questi obiettivi «Il Politecnico» si apre alla pubblicazione di autori classici, come Verga o Novellino, e contemporanei, tra i quali Pratolini, Caproni, Ginzburg, Del Buono e Terra. Grande spazio viene dedicato anche a saggi o poesie di autori inediti, come Italo Calvino e Sascia Villari, i cui testi erano giunti alla redazione in accordo con quella volontà di intessere un continuo scambio con i propri lettori.

La letteratura ha dunque grande spazio sulle pagine della rivista. Nell'analisi delle varie tematiche sociali indagate sul «Politecnico» si è già avuto modo di notare come gli interventi narrativi servissero ad inquadrare e approfondire i singoli argomenti trattati. Franco Calamandrei nel suo articolo *Narrativa vince cronaca*⁵²⁴ spiega, infatti, come la narrativa arricchisca e dia ordine e movimento alla cronaca; quest'ultima, vista come una confusa forma descrittiva «che riempie il mondo del suo brulichio e del suo frastuono» può farsi armonia solo grazie alla narrativa:

A questa confusione della cronaca [...] riparano i romanzi e i racconti. Presa fra le sue mani la matassa, con volontà appassionata e paziente, il narratore si adopera a districarne le fila. Egli ricerca l'origine delle vicende individuali, le segue attentamente nel loro errabondo cammino una per una, una per una le libera da quanto le altre hanno in loro intromesso di superfluo, di occasionale e di estraneo, ricostruisce l'autonomia e la ragione.⁵²⁵

⁵²³ Gli interventi in questione sono: il servizio fotografico sulla *Repubblica dei bambini*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4; *Salvare i bambini di Cassino*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2; F. L., *Favole nuove per ragazzi*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 2.

⁵²⁴ F. Calamandrei, *Narrativa vince cronaca*, in «Il Politecnico», a. II, n. 26, 23 marzo 1946, p. 3.

⁵²⁵ *ibidem*.

La capacità di narrare implica la possibilità di restituire alla statica esposizione dei fatti quella «suggerione della vita» che dà intensità e verità ad ogni storia. La sua posizione è fermata visivamente dalla galleria di immagini che correda l'articolo, nove ritratti di volti anonimi raggruppati sotto la didascalia *Ogni uomo una storia, ogni uomo una verità: sta alla narrativa scoprirle*. Calamandrei aveva già scritto, sul «Politecnico», del rapporto tra realtà e letteratura nell'articolo *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*:

Raccontare, narrare, vuol dire rappresentare i fatti della vita nel loro determinarsi reciproco, nei loro rapporti scambievoli; vuol dire scoprire e mostrare per mezzo di parole scritte come un fatto nasce da un altro fatto, come a sua volta influisce sul fatto che l'ha originato, e a sua volta dà origine a un fatto nuovo; vuol dire chiarire in quale maniera di continuo si trasformi la vita, e per quali svolgimenti si formino in essa le vicende degli individui.⁵²⁶

Solo la letteratura può dunque restituire atmosfere ed emozioni alla testimonianza didascalica e obiettiva dei fatti; se i fatti muovono immediate reazioni, la narrativa crea maggiore consapevolezza, così come spiega Fortini:

Ma documenti appunto, tali cioè da suscitare immediate azioni e reazioni [...] non opere d'arte che sono raro frutto di contraddittorie esperienze e che possono pur spingere gli uomini all'azione e alla lotta. E anzi ve li spingono con maggiore coscienza e consapevolezza di quello che i documenti non facciano; ma che operano con un altro ritmo.⁵²⁷

I brani narrativi pubblicati dal «Politecnico» sono, dunque, proposti come strumento di conoscenza funzionale alla volontà di illustrare la cultura in tutte le sue sfumature, indagando «tutti i campi e tutti gli aspetti della cultura, dalla poesia alla politica e dai problemi sociali alle arti figurative».⁵²⁸

⁵²⁶ F. C[alamandrei], *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, in «Il Politecnico», n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 8.

⁵²⁷ F. Fortini, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», a. II, n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

⁵²⁸ «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

Alla categoria degli autori classici appartengono Giovanni Verga, Franco Sacchetti e Novellino. Il primo compare sul n. 2 del «Politecnico» con il racconto *L'agonia d'un villaggio*. La novella di Verga, tratta da *Vagabondaggio* del 1887, restituisce una viva immagine del mondo agricolo siciliano e, inserita nell'ambito dell'inchiesta sulla vita dell'isola, vuole mostrare «la condizione della Sicilia qual'era ieri e quale è tuttora».⁵²⁹ *Avventura nella campagna* di Franco Sacchetti e *Una bella novella d'amore* di Novellino sono pubblicate sullo stesso numero della rivista⁵³⁰ e fanno da cornice all'articolo, già citato, di Calamandrei, *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, sulle interferenze tra realtà e narrazione della realtà.

Ben più corposo è invece l'elenco di autori contemporanei già noti che, ad eccezione di Terra (del quale sono pubblicati quattro componimenti) compaiono un'unica volta sulla rivista.⁵³¹ I testi letterari sono introdotti da una nota redazionale che presenta gli autori con brevi cenni biografici. Anche in questo caso gli scritti vengono scelti, per la maggior parte, contestualmente ad articoli o inchieste avviate dalla redazione; è questo il caso, ad esempio, del racconto *Soldato delle Puglie* di Terra, che accompagna il reportage sulla Puglia di Ugo Vittorini. In altri casi, il criterio adottato nella ricerca di opere narrative è quello della concordanza con una certa tematica affrontata nel singolo numero: così Caproni chiude, assieme ai due componimenti poetici di Giglio e Menichini,⁵³² la rubrica di letteratura del n. 7 con *Il sasso sui bambini*, racconto sulla sofferenza e sul senso di dolorosa impotenza di fronte alla guerra.

I racconti di Pratolini e Vittorini, invece, sono inseriti autonomamente

⁵²⁹ G. Verga, *L'agonia d'un villaggio*, in «Il Politecnico» a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

⁵³⁰ F. Sacchetti, *Avventura nella campagna*, in «Il Politecnico» a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4; Novellino, *Una bella novella d'amore*, *ibidem*.

⁵³¹ V. Pratolini, *Il segreto*, in «Il Politecnico» a. I, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 2; G. Caproni, *Il sasso sui bambini*, in «Il Politecnico» a. I, n. 7, 10 novembre 1945, p. 4; S. Terra, *Soldato delle Puglie*, in «Il Politecnico» a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 2; Id., *Robinson, Tancredi e Rassim: internazionale*, in «Il Politecnico» a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, pp. 3-4; Id., *Sosta in Liguria*, in «Il Politecnico» a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2; Id., *Racconto pieno di lacrime*, in «Il Politecnico» a. II, n. 24, 9 marzo 1946, p. 3; E. Vittorini, *Milano come in Spagna Milano come in Cina*, in «Il Politecnico» a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, pp. 1-3; A. Dabini, *Io sono*, in «Il Politecnico» a. II, n. 15, 5 gennaio 1946, p. 2; N. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, in «Il Politecnico» a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 4; O. Del Buono, *Fare lo sciopero*, in «Il Politecnico» a. II, n. 18, 26 gennaio 1946, p. 4; A. Del Boca, *Michaela*, in «Il Politecnico» a. II, n. 26, 23 marzo 1946, p. 4.

⁵³² T. Giglio, *Lettera ad un compagno*, in «Il Politecnico» a. I, n. 7, 10 novembre 1945, p. 3; D. Menichini, *Partigiano ferito*, *ibidem*.

rispetto alle inchieste svolte sulla rivista, anche se il riferimento alla guerra e alla Resistenza li inseriscono di diritto in un percorso di indagine storica che permane pressoché costante nel «Politecnico». *Il segreto* di Pratolini, pubblicato in seguito con il titolo *Vanda* nella raccolta *Mestiere da vagabondo*, racconta di una storia d'amore ambientata negli anni '30 a Firenze, mentre sullo sfondo iniziano a scorgersi gli effetti della divulgazione delle prime leggi antirazziali fasciste. In *Milano come in Spagna Milano come in Cina*, invece, Vittorini racconta, attraverso gli occhi dei detenuti antifascisti deportati nelle carceri di Seregno, i bombardamenti che devastarono Milano nel '43. Il tono del racconto vittoriniano è sicuramente reso più intenso dalla galleria fotografica che accompagna il testo e che lega, in un discorso organico, tutti gli altri interventi; così la galleria fotografica diventa *trait d'union* tra il brano di Vittorini e gli articoli sulla Resistenza⁵³³ e sul dopoguerra in Inghilterra.⁵³⁴

L'ultimo gruppo di autori è costituito dai narratori inediti e non conosciuti. Molti di essi sono introdotti da una nota biografica che spesso comunica semplicemente la mancanza di pubblicazioni pregresse di quello stesso scrittore. Fanno parte di questa categoria: Luciano Aiolfi, Salvatore Cambosu, Nino Manerba, Marianello Marianelli, Mario Monti, Marcello Venturi, Sascia Villari e Italo Calvino⁵³⁵ che debutta sul n. 17 come narratore. Nella nota introduttiva al racconto di quest'ultimo, *Andato al comando* (in seguito inserito nella raccolta del 1949 *Ultimo viene il corvo*), la redazione scrive:

Come Nino Manerba, come Sascia Villari, come Marcello Venturi, Italo Calvino è un semplice lettore del «Politecnico» che ci ha mandato un racconto. Non è un buon racconto? La letteratura italiana sembra destinata a

⁵³³ G. Pampaloni, *Morirono in Corsica*, in «Il Politecnico» a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, pp. 2-4.

⁵³⁴ S. Terra, *Anche in Inghilterra è stato il popolo a resistere e vincere*, in «Il Politecnico» a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, pp. 1-2.

⁵³⁵ M. Monti, *Ricetta per fare il sapone*, in «Il Politecnico» a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 2; N. Manerba, *Razzia di muli*, in «Il Politecnico» a. I, n. 10, 1 dicembre 1945, p. 3; S. Villari, *Non ammazzare*, in «Il Politecnico» a. I, supplemento al n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 8; M. Venturi, *Una notte che non avrò sonno ne farò una nuova*, in «Il Politecnico» a. II, n. 15, 5 gennaio 1946, p. 4; I. Calvino, *Andato al comando*, in «Il Politecnico» a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4; S. Cambosu, *L'inferno è venuto dopo*, in «Il Politecnico» a. II, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 4; L. Aiolfi, *Vigilia di Natale*, in «Il Politecnico» a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4; M. Marianelli, *Dopo un anno*, in «Il Politecnico» a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2.

diventare una letteratura di narratori.⁵³⁶

«Il Politecnico», scegliendo di pubblicare giovani e inediti autori, si conferma come un laboratorio pronto ad accogliere le nuove tendenze della letteratura italiana. Dunque, anche nell'introduzione a Cambosu, si tentano delle previsioni circa il nuovo corso del mondo letterario:

Salvatore Cambosu è ancora un altro dei nostri giovani scrittori, nuovo anche se la sua prosa ha movimenti gonfi già abituali alla più ricca prosa di arte italiana. Rappresenta un legame con la letteratura tradizionale nella generazione di questo dopoguerra che tanto promette per la narrativa?⁵³⁷

Largo spazio è dato poi alla poesia italiana.⁵³⁸ Anche nella sezione poetica, accanto ai nomi noti, trovano spazio giovani scrittori sconosciuti, in un continuo dialogo tra tradizione e innovazione; grande attenzione è, dunque, rivolta ai lettori che sono invitati a scrivere ed inviare materiale letterario. Gli interventi poetici sono solitamente pubblicati in quarta pagina, la meno strutturata dal punto di vista grafico e preceduti da una breve nota con cenni biografici.

Sui numeri 8 e 9 Franco Fortini, poeta e critico della rivista, scrive un lungo intervento sulla poesia italiana dal titolo *La poesia è libertà*,⁵³⁹ dettagliata trattazione in due puntate sul discorso poetico, sul linguaggio adottato, sulle

⁵³⁶ Nota introduttiva a I. Calvino, *Andato al comando*, cit., p. 4.

⁵³⁷ Nota introduttiva a S. Cambosu, *L'inferno è venuto dopo*, cit., p. 4.

⁵³⁸ E. Montale, *Da una torre*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 1; G. Testori, *Coro della sera*, ivi, p. 7; T. Giglio, *Lettera ad un compagno*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, p. 3; D. Menichini, *Partigiano ferito*, ivi, p. 3; U. Saba, *Dopo la tristezza*, in «Il Politecnico», a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 3; L. Capelli, *Inganno*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 2; N. Risi, *I lupi*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 2; S. Villari, *Calabria che vediamo*, in «Il Politecnico» a. I, supplemento al n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 8; V. Guerrini, *A Tilsow*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1945, p. 4; S. Solmi, *Aprile a San Vittore*, in «Il Politecnico», a. II, n. 18, 26 gennaio 1946, p. 1; G. Carta, *Deportate*, ivi, p. 4; F. Fortini, *Consigli al morto*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3; N. Risi, *Russia*, ivi, p. 4; Id., *La plage*, *ibidem*; G. Scognamiglio, *Città ch'è morta nel suo grido*, in «Il Politecnico», a. II, n. 23, 2 marzo 1946, p. 4; G. Torre, *Esilio*, *ibidem*; G. Nicosia, *Avea la fidanzata*, in «Il Politecnico», a. II, n. 24, 9 marzo 1946, p. 3; Id., *E giungerà la sposa*, *ibidem*; L. Sinisgalli, *Da «Giuochi di ragazzi»*, in «Il Politecnico», a. II, n. 27, 30 marzo 1946, p. 2; U. Saba, *Dall'erta*, ivi, p. 3; Id., *Banco di Napoli*, *ibidem*; Id., *Fiera di San Nicolò*, *ibidem*.

⁵³⁹ F. Fortini, *La poesia è libertà*, in «Il Politecnico», a. I, n. 8, 17 novembre 1945, p. 2 (1. Come si scrivono le poesie. 2. E come si leggono. 3. Che cos'è? 4. La poesia anche fatto di classe. 5. Scrivere difficile. 6. Perché?); Id., *La poesia è libertà*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 2 (7. Per più degni lettori. 8. Parole nuove. 9. Un altro esempio).

modalità di composizione e lettura e su come sia cambiato il ruolo della poesia nella società. Fortini riconosce la possibile complessità riscontrabile dal lettore nell'approcciare un componimento poetico, costretto a relazionarsi con un modo di esprimere la realtà «difficile e severo»; ma il vero potere della poesia sta proprio in questa capacità di svelare la meraviglia del mondo attraverso strade sconosciute:

Un poeta è, probabilmente, un uomo che fra le cose, gli uomini, la loro storia e la lingua, intuisce rapporti diversi da quelli che altri vi leggono di consueto; rapporti, si usa dire, di sentimento e di fantasia, che egli esprime in modo da indurre altri a comprenderne la bellezza, vale a dire, la verità. Scrivere poesie è un modo difficile e severo [...] di comprendere e spiegare il mondo; e poeti sono coloro che si avventurano fuori delle strade che tutti credono di conoscere, per esplorarne altre, o scorgono nelle vie di tutti una verità ed una bellezza importante, dimenticata o non vista mai.⁵⁴⁰

La poesia, un tempo privilegio per pochi, diventa strumento rivoluzionario, «arma potente nelle lotte degli uomini» e il poeta si fa «maestro di libertà». Fortini passa poi a illustrare l'opera di alcuni dei più importanti rappresentanti della produzione poetica italiana come Ungaretti, Montale e Saba, coloro i quali sono riusciti ad affrancarsi da un linguaggio elitario, spogliandolo «di quella venerabile antichità tradizionale» per avvicinarlo «alla lingua della prosa». Nel silenzio della pagina bianca Ungaretti trova voce per urlare la propria sofferenza, la forza che può sostituire parole ormai svuotate di senso: in *Soldati* esse riscoprono una «purezza e una verginità nuova» senza però perdere l'efficacia espressiva, anzi aumentando la gravità del dolore che esprimono. Per raccontare Montale, Fortini sceglie un componimento senza titolo tratto da *Le occasioni*, del quale realizza una vera e propria parafrasi. Tuttavia, nonostante il tentativo di spiegazione, Fortini dichiara l'impossibilità di cogliere tutti i contenuti della poesia, mostrando come alcune parole rimangano «intraducibile musica». Gli ultimi versi adottati da Fortini come esemplari del nuovo linguaggio poetico sono di Saba. Nell'incipit del componimento intitolato *Tre vie*, raccolto ne *Il Canzoniere*, il critico riconosce il

⁵⁴⁰ F. Fortini, *La poesia è libertà*, in «Il Politecnico», a. I, n. 8, 17 novembre 1945, p. 2.

tentativo del poeta di «liberare il mondo (e le parole) dalla tristezza e dalla stanchezza che gli uomini e la storia vi hanno accumulato».⁵⁴¹

Montale e Saba torneranno sulle pagine del «Politecnico» e i loro versi saranno preceduti da una nota redazionale introduttiva nella quale, pur riconoscendo la difficoltà di comprendere a fondo le loro parole, non si può far a meno di indicarli tra i migliori e più intensi poeti della scena letteraria italiana. Seguiranno poi le pubblicazioni di componimenti di Fortini, De Michelis, Testori e Nelo Risi, ossia autori per lo più formati tra le due guerre e il cui impegno politico viene spesso messo in risalto dalle note della redazione.

Oltre ai poeti moderni, «Il Politecnico» mostra un chiaro interesse anche per i classici minori della poesia italiana; sul n.16 sono pubblicate due poesie del Trecento,⁵⁴² *Dicembre* di Folgore da San Gimignano e un frammento anonimo di una ballata.

Nella strategia culturale messa in campo dalla redazione del «Politecnico» ampio respiro è dato poi alla letteratura straniera, con la volontà, da una parte, di documentare la realtà di un paese mostrando sia gli aspetti storici, economici e politici che le espressioni letterarie, dall'altra di aprire gli orizzonti culturali italiani. Con questi presupposti vengono tradotti autori come Whitman, Brecht, Majakovskij, Pasternak, Eliot, Foster, Hemingway, Sartre, Malraux e Aragon.

Grande attenzione è riservata alla letteratura francese. Agli articoli di approfondimento già citati in precedenza, si sommano le numerose traduzioni di autori francesi come Aragon, Rimbaud ed Eluard.⁵⁴³ La letteratura spagnola invece compare con testi di Sender, Alberti, García Lorca e Altolaguirre⁵⁴⁴ e la loro presenza si spiega soprattutto alla luce della partecipazione diretta che gran

⁵⁴¹ F. Fortini, *La poesia è libertà*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 2.

⁵⁴² Le due poesie sono pubblicate in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 3 introdotte da Giona, pseudonimo dietro al quale si cela forse Fortini o Alessandro Cruciani.

⁵⁴³ L. Aragon, *Le lacrime si somigliano*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, p. 2; Id., *Il 6 febbraio a Parigi*, in «Il Politecnico», a. II, n. 23, 2 marzo 1946, p. 1; M. Jacob, *Canto di Natale*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p.2; A. Rimbaud, *Buona ispirazione del mattino*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 3; P. Eluard, *Fedeli alla vita*, in «Il Politecnico», a. II, n. 26, 23 marzo 1946, p.3; V. Larbaud, *Centomani*, in «Il Politecnico», a. II, n. 27, 30 marzo 1946, p. 2.

⁵⁴⁴ R. Sender, *Il quinto reggimento*, in «Il Politecnico», a. I, n. 1, 29 settembre 1945, p. 3; R. Alberti, *Madrid, città in trincea*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3; F. García Lorca, *Ballata della piazzetta*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 3; M. Altolaguirre, *A Saturnino Ruiz operaio tipografo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 25, 16 marzo 1946, p. 4.

parte dell'*intelligenza* spagnola ha avuto nella lotta alla dittatura franchista, così come testimonia la nota ad apertura del testo di Lorca, ricordato come una delle prime vittime tra gli intellettuali spagnoli del regime o di Altolaguirre:

Manuel Altolaguirre è stato uno dei poeti rivoluzionari di Spagna che han combattuto contro Franco [...] Qui ricorda un suo operaio; ucciso come fu ucciso Federico García Lorca, del quale essi avevano stampato insieme le prime poesie. Questi versi chiedono vendetta: Franco ammazza ancora, operai e poeti, uniti nel coraggio.⁵⁴⁵

Gli autori inglesi⁵⁴⁶ e tedeschi⁵⁴⁷ compaiono nella rivista con una funzione per lo più strumentale, volta ad arricchire l'indagine storico-politica fornita da articoli precedenti sul singolo paese.

La letteratura russa⁵⁴⁸ è presentata come parte integrante dell'analisi condotta, attraverso diversi numeri della rivista, sullo stato dell'Unione Sovietica. I testi letterari, visti come espressione di una realtà e, dunque, ad essa collegata in modo imprescindibile, sono il completamento di un percorso storico e sociale che vede nelle forze intellettuali e politiche dell' U.R.S.S. la spinta verso un reale rinnovamento. Esempio è la presentazione di Majakovskij,⁵⁴⁹ autore che compare già dal secondo numero della rivista, la cui vita e opera sono ritratte alla luce della loro inevitabile connessione con la rivoluzione russa, frutto ed esito di

⁵⁴⁵ M. Altolaguirre, *ibidem*.

⁵⁴⁶ V. S. Prichett, *Spesso si resta delusi*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3; S. Spender, *Non palazzi, corona di un'epoca*, in «Il Politecnico», a. I, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 3; Id., *Vienna 1934*, in «Il Politecnico», a. II, n. 19, 2 febbraio 1946, pp. 1-3; L. MacNeice, *Ritorno a Londra attraverso la guerra*, in «Il Politecnico», a. I, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 3; Id., *Quando il fuoco*, *ibidem*; Id., *O ciarlone dal passo delicato*, *ibidem*; W. H. Auden, *In memoria di Ernst Toller*, *ibidem*; Id., *Spagna*, in «Il Politecnico», a. II, n. 27, 30 marzo 1946, p. 1.

⁵⁴⁷ E. Toller, *Come fallì la rivoluzione tedesca*, in «Il Politecnico», a. I, n. 10, 1 dicembre 1945, pp. 1-3; T. Pliever, *Si rivoltano i marinai della flotta del Kaiser*, *ivi*, p. 2; B. Brecht, *La ballata del soldato morto*, *ivi*, p. 3; Id., *Canto della merce del mercante*, in «Il Politecnico», a. II, n. 15 gennaio 1946, p. 1; Id., *Assalto al quartiere dei giornali*, in «Il Politecnico», a. II, n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

⁵⁴⁸ J. Oleša, *Il materiale umano*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 4; V. Majakovskij, *La vittoria d'ottobre*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 4; A. Neverov, *Le nozze*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 2; B. Pasternak, *Lenin sulla tribuna*, *ibidem*; G. Gauzner, *Le avventure che voglio avere*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4; A. Blok, *I dodici*, *ibidem*; N. Ostrovskij, *La morte di Lenin*, in «Il Politecnico», a. II, n. 18, 26 gennaio 1946, p. 1.

⁵⁴⁹ V. Majakovskij, *La vittoria d'ottobre*, *cit*, p. 4.

quella esperienza nella quale poesia, vita e storia vivono e si alimentano a vicenda.

Un ampio spazio è riservato anche ad autori americani,⁵⁵⁰ poeti e romanzieri in gran parte. Pochi sono i testi critici. La traduzione a puntate del romanzo *Per chi suona la campana* (nella traduzione per la rivista: *Per chi suonano le campane*) di Hemingway compare in tutti i numeri del settimanale, punto di contatto tra la letteratura statunitense e la guerra civile spagnola, nonché esempio della compenetrazione tra pagina letteraria e dato storico. Gli autori americani sono dunque pubblicati come testimoni di un paese in rapido sviluppo, votato al capitalismo e al rinnovamento.

Grande rilievo è dato a due dei maggiori rappresentanti della poesia americana: Whitman e Eliot. Del primo vengono pubblicate le poesie *Europa e America*⁵⁵¹ e *I martiri di Wallabout*,⁵⁵² mentre un'intera pagina del n. 20 della rivista viene dedicata a T.S. Eliot con la traduzione di *Little Gidding* realizzata da Raffaello La Capria e Tommaso Giglio e introdotta da una nota scritta da Vittorini:

Non vi offriamo, stavolta, una lettura chiara. E nemmeno polemicamente significativa. Ma è bene che il «Politecnico» abbia anche pagine lente e difficili che esigono sforzo e poi, a sforzo compiuto, non esaltino: che riposino, che non diano compenso fuori dalla meditazione in cui si

⁵⁵⁰ M. Gold, *Strano funerale a Braddock*, in «Il Politecnico», a. I, n. 1, 29 settembre 1945, p. 3; H. Miller, *L'America non sempre è il paradiso*, p. 4; A. MacLeish, *Una risposta vi sarà*, ivi, p. 3; Id., *Il segno dei conquistatori*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, pp. 1-4; Id., *Dove le ossa di Nataniele Bacon?*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, pp. 2-3; C. Sandburg, *Nella cambusa dell'espresso*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 4; I. Shaw, *Quando si scrivono romanzi di guerra*, *ibidem*; T. Wolfe, *Non c'è nessuno che conosca Brooklyn*, in «Il Politecnico», a. I, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 3; J. Reed, *La giornata del 7 novembre*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, pp. 2-4; W. Whitman, *Europa e America*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 3; Id., *I martiri di Wallabout*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 3; T. Eliot, *Canto della classe operaia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 1; Id., *Little Gidding*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 3; R. Jeffers, *Lo stallone di Natale*, in «Il Politecnico», a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 3; W. E. Burghardt Du Bois, *La litania di Atlanta*, ivi, p. 1; E. Rolfé, *L'altro uomo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 1; V. Lindsay, *Simon Legree. Favola negra*, ivi, p. 3; R. Wright, *Ragazzo negro*, *ibidem*; F. Prokosch, *Torre di fuoco*, in «Il Politecnico», a. II, n. 23, 2 marzo 1946, p. 1; E. B. White, *Dipingo quello che vedo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 24, 9 marzo 1946, p. 1; M. Rukeyser, *Il processo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 28, 6 aprile 1946, p. 1; C. Odets, *Perché Lefty non arriva?*, in «Il Politecnico», a. II, n. 27, 30 marzo 1946, p. 3.

⁵⁵¹ W. Whitman, *Europa e America*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945, p. 3.

⁵⁵² W. Whitman, *I martiri di Wallabout*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 3.

consumano.⁵⁵³

Tra le iniziative promosse dal «Politecnico» come strumento di un maggiore coinvolgimento dei lettori nell'approfondimento della letteratura italiana vi è la rubrica *La vostra biblioteca*, inaugurata nel sesto numero della rivista con l'obiettivo di proporre una selezione di opere ritenute indispensabili per la formazione intellettuale di ogni singolo. La presentazione della redazione descrive in modo chiaro la volontà che muove tale iniziativa:

Con questa rubrica è nostra intenzione rispondere alle domande che da numerosi lettori ci vengono rivolte circa il modo di formare il nucleo di una moderna biblioteca privata [...]. Leggere è operazione difficile che vuole calma, tensione, disinteresse. Anche nella lettura, la quantità dissipa; val più un libro col quale si è entrati in autentico dialogo che non dieci libri letti distrattamente. Consigliamo inoltre i nostri lettori a corredare ogni lettura delle necessarie informazioni che inquadrano storicamente l'opera stessa e il suo autore.⁵⁵⁴

Il progetto procede in totale su quattro numeri⁵⁵⁵ del settimanale e si propone di fornire una base essenziale di testi classici corredata da indicazioni bibliografiche. La rubrica è curata da Fortini e dichiara da subito la volontà di offrire informazioni «di carattere generalissimo, fondamentali per la cultura di ognuno» presentando «quelle opere di informazioni che possono giovare a chiunque intenda procurarsi le nozioni generali necessarie comprendere la struttura della nostra cultura moderna». I titoli sono scelti tra i grandi classici della letteratura italiana e straniera, con criteri che prescindono dunque dalla presenza o meno di un messaggio politico, ma unicamente funzionali al raffinamento della preparazione intellettuale dei lettori: sono dunque segnalati capolavori come *Guerra e pace* di Tolstoj, *I canti* di Leopardi, *I Malavoglia* e *Mastro Don*

⁵⁵³ E. Vittorini, *Nota a Little Gidding di T. S. Eliot*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20 febbraio 1946, p. 3.

⁵⁵⁴ Nota introduttiva alla rubrica *La vostra biblioteca*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 7.

⁵⁵⁵ La rubrica *La vostra biblioteca* compare: in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945, p. 7; in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945; in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945; in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946.

Gesualdo, La coscienza di Zeno di Svevo, *Moby Dick* di Melville, *Le anime morte* di Gogol, *L'oro e il fuoco* di Barbagallo.

La vostra biblioteca, assieme a rubriche come *Libri da leggere* o *Enciclopedia*, sono dunque elementi che vanno a strutturare quel progetto di formazione di una *nuova cultura* proposto dal «Politecnico» e diretto ad un pubblico sempre più ampio di lettori. Le rubriche, così come le inchieste di stampo geopolitico, arricchite da documentazioni letterarie, diventano parte di un'ipotesi di lavoro che intende gettare le basi di un cambiamento culturale socialmente impegnato e declinato democraticamente per il quale l'innovazione degli strumenti divulgativi diventa necessario allo sviluppo di questo nuovo percorso.

4.3.2 *Il passaggio dal settimanale al mensile*

Il 6 aprile del 1946 «Il Politecnico» apre con queste parole la sua pubblicazione:

Questo è l'ultimo numero del *Politecnico* come settimanale. Il prossimo numero sarà d'altro formato e d'altra periodicità, sarà una rivista, sarà un *Politecnico* mensile. Perché?⁵⁵⁶

In un lungo articolo, la redazione illustra le motivazioni che hanno spinto alla trasformazione del settimanale in mensile, analizzando anche le colpe di una gestione che non ha rispettato in pieno i compiti e gli obiettivi prefissati al momento della sua fondazione. La prima delle ragioni che spiegano il cambiamento di uscita è di ordine economico, come espone in dettaglio la prima parte dell'editoriale; l'aumento del costo di pubblicazione e il calo delle vendite hanno reso doveroso tale provvedimento e l'arezza che accompagna questa

⁵⁵⁶ «Il Politecnico», a. II, n. 28, 6 aprile 1946, p. 1.

decisione è resa ancora più grave dalla constatazione di essere impotenti di fronte ad un sistema che impone alla cultura dei costi elitari:

[...] un'altra prova di come la libertà di parola e di cultura nell'attuale democrazia sia condizionata dai mezzi economici e perciò facilmente annullata dalla dittatura economica che una classe ancora esercita a svantaggio non soltanto economico delle altre classi.⁵⁵⁷

Una soluzione, spiega la redazione, resa perciò necessaria da contingenze economiche non meno vincolanti di una coercizione poliziesca. Il mensile dunque si costituisce come unico escamotage per «non cedere del tutto» alle pressioni del mercato e per continuare le pubblicazioni. Il periodico sarà di quarantotto pagine illustrate e si farà ricorso ad una decisa campagna d'abbonamenti, incentivati per eliminare i costi di distribuzione.

Dalla lettura di scambi epistolari e dal progetto, mai realizzato, dei *Quaderni* del «Politecnico» che avrebbero dovuto porre rimedio ai difetti imputati alla rivista, emerge uno scenario ben più complesso dei burrascosi diverbi che si accesero tra Vittorini e la casa editrice Einaudi ai quali si fa riferimento in maniera non del tutto esplicita. In una lettera di Giulio Einaudi a Cesare Pavese si deduce come, l'insoddisfazione di fronte alla proposta giornalistica finora fatta da Vittorini, spingesse l'editore a colmare delle lacune informative con soluzioni alternative:

[...] una serie di opuscoli, quaderni, di volumetti – chiamiamoli come più si preferisce – i quali tocchino i problemi essenziali della cultura moderna, costituiscano degli aggiornamenti, siano leggibili da tutti senza cadere nella superficialità, nella incompetenza, nell'attualità.⁵⁵⁸

Per deduzione, si può dunque affermare che Einaudi giudicasse l'esperienza del «Politecnico» come settimanale deludente, incapace di farsi portavoce di un progetto culturale accettabile e adeguato ai bisogni avvertiti dalla comunità

⁵⁵⁷ *ibidem*.

⁵⁵⁸ Archivio Einaudi, *Lettera di Giulio Einaudi a Cesare Pavese*, Milano, 2 aprile 1946, Dossier Milano-Roma, 1946.

intellettuale. Lo stesso editoriale pubblicato sulla rivista sembra ammettere i propri errori, pur riconducendoli approssimativamente a fatti esterni di natura per lo più economica. In quest'ammissione di colpe, la redazione riconosce, nella trasformazione in mensile, un'opportunità per porre rimedio ai propri errori:

Per noi è una buona occasione che deve aiutarci a correggere i difetti nei quali, col settimanale, eravamo caduti. Noi non abbiamo avuto, col settimanale, una funzione propriamente creativa o, comunque, formativa. L'altra funzione, la divulgativa, ci ha preso la mano. Ci siamo lasciati andare ad essa. Abbiamo compilato, abbiamo tradotto, abbiamo esposto, abbiamo informato, abbiamo anche polemizzato, ma abbiamo detto ben poco di nuovo. In quasi tutte le posizioni che abbiamo prese, pur senza mai sbagliare indirizzo, ci siamo limitati a gridare mentre avremmo dovuto dimostrare [...]. Ci siamo trovati così a divulgare delle verità già conquistate mentre avremmo dovuto cooperare alla ricerca della verità. Il nostro intento era e rimane anche divulgativo. *Ma era, e non è stato, di conquistare e creare sul piano divulgativo.*⁵⁵⁹

Il mensile si presenterà, perciò, come un'occasione per la realizzazione definitiva del progetto editoriale così come era stato concepito all'inizio:

Si tratterà di svolgere un'attività che sia azione di per se stessa, come è, quando crea, l'azione culturale. Ma si tratterà di svolgerla su un piano accessibile a tutti, su un piano divulgativo, e *in questo potremo raggiungere lo scopo che non abbiamo raggiunto col settimanale: di creare e formare pur divulgando.*⁵⁶⁰

Nella dichiarazione della redazione sono omessi i riferimenti a quali fattori avessero contribuito a questa trasformazione, eccettuando il dato economico. La presenza dell'Einaudi come editrice del «Politecnico» ha un peso notevole nelle questioni organizzative e gestionali della rivista. Come in modo acuto rileva

⁵⁵⁹ *ibidem.*

⁵⁶⁰ *ibidem.*

Marina Zancan nel suo studio sul «Politecnico»,⁵⁶¹ l'accesa polemica tra Vittorini, Togliatti e Alicata, nei suoi toni sensazionalistici, ha oscurato problemi più profondi e radicati che hanno condannato il mensile alla chiusura definitiva. Negli scambi epistolari intercorsi tra Giulio Einaudi e Pavese si rileva un crescente disappunto nei confronti del modo di gestire la rivista impostato da Vittorini, il cui potere diventa pressoché assoluto nella redazione del mensile, e del tipo di offerta culturale proposta sia dal «Politecnico» e sia, in generale, dalla cerchia intellettuale milanese. Pavese, infatti, analizzando la deludente riuscita delle collane narrative einaudiane, propone la decentralizzazione dello strapotere della redazione milanese, non risparmiando le accuse a Vittorini: «Milano tende troppo a trattare le nostre vecchie e gloriose collezioni come colonie della sua dinamica e brillante volgarizzazione politecnica»;⁵⁶² e continua altrove:

[...] non ci fidiamo gran che del tono di Vittorini (sia pure controllato da tutti i consulenti): la gran questione è se intende rifare il tono del giornale – nel qual caso ci pare cosa inutile e scontata. A mio parere ci vogliono serie garanzie affinché il lettore non possa dire: ma questo è il solito Politecnico.⁵⁶³

La risposta di Einaudi vira su un atteggiamento più conciliante, alla ricerca di un'unica «larga direttiva»:

Finiamola una buona volta di chiuderci in gruppi, gruppetti e sfruttiamo questo strumento rappresentato dalla casa editrice Einaudi che dovrebbe pescare nell'humus più fertile di tutte le tendenze vive della cultura italiana nei suoi diversi centri per fonderli con un'unica larga direttiva che possa veramente rispondere alle esigenze di tutti.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Cfr. *La trasformazione* in M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 84-99.

⁵⁶² Archivio Einaudi, *Lettera di C. Pavese a G. Einaudi*, Roma, 9 aprile 1946, Dossier Milano-Roma, 1946.

⁵⁶³ Archivio Einaudi, *Lettera di C. Pavese a G. Einaudi*, Roma, 27 aprile 1946, Dossier Milano-Roma, 1946.

⁵⁶⁴ Archivio Einaudi, *Lettera di G. Einaudi a C. Pavese*, Milano, 11 maggio 1946, Dossier Milano-Roma, 1946.

Nonostante un generale clima di incertezza e vago scetticismo, il 1° maggio 1946 viene pubblicato il primo numero del «Politecnico» come mensile.

4.3.3 *Il mensile*

Il n. 29 segna ufficialmente il passaggio della rivista a mensile; tuttavia non tutte le pubblicazioni rispettarono tale periodicità.⁵⁶⁵ Il sottotitolo del giornale diventa *Mensile di cultura contemporanea* ed è mantenuto fino al numero 33-34 quando muta in *Rivista di cultura contemporanea*.

La prima grande differenza rispetto all'uscita settimanale riguarda la struttura organizzativa. Se la prima redazione del «Politecnico» non garantiva la partecipazione di autori fissi, nel passaggio a mensile si iniziano a registrare presenze regolari di collaboratori e scrittori; così alle firme di Vittorini, Ferrata, Terra, Preti, Pandolfi e Fortini si aggiungono gli interventi di Bo, Bontepelli, Brancati, Cantoni, Pea e Pratolini. Come già avveniva per la prima fase della rivista, il mensile si dimostra attento e ben predisposto nei confronti di una sempre maggiore partecipazione di giovani autori come Calvino, Testori, Gatto, Sereni e Risi, mentre il resto della redazione inizia a lavorare su editoriali che puntano ora ad assumere un tono maggiormente divulgativo e generalista, abbandonando gradualmente la vena polemica su argomenti politici e culturali. La differenza rispetto al settimanale risiede, inoltre, nel tipo di circolazione delle informazioni: se nella prima fase della rivista si tentava di creare un circuito aperto di continuo scambio tra redazione e lettori, in un dialogo che permettesse il progressivo arricchimento del dato scritto attraverso la confluenza di diversi punti di vista e diversi livelli di lettura, nel mensile la forma divulgativa diventa a senso unico. Così sparisce la continua sollecitazione della redazione ai lettori di prendere parte ad un'iniziativa giornalistica partecipata e condivisa e si cerca

⁵⁶⁵ Il primo numero, il 29, è dell'1 maggio 1946; il n. 30 esce nel giugno 1946; il numero successivo, doppio, è il 31-32, luglio-agosto 1946; il n. 33-34 è del dicembre 1946; il n. 35 è trimestrale, gennaio-marzo 1947; i nn. 36-39 sono pubblicati con regolarità mensilmente.

invece di aumentare e consolidare le collaborazioni con gli intellettuali, come testimoniano le sempre più numerose lettere inviate da Vittorini ad autori come Debenedetti, Calvino, Noventa, Ricci e Fortini ai quali richiede insistentemente invio di materiale da pubblicare. La redazione dunque perde progressivamente l'idea di una gestione del gruppo di lavoro come un collettivo; scrive in proposito Fortini:

Finito il settimanale nell'aprile del '46, per tutta la durata del mensile (cioè la seconda metà del '46 e tutto il '47) non c'è stata una redazione. Quando si scrive «la redazione del *Politecnico*» ci si riferisce alla *prima* redazione, cioè a quella che effettivamente fu una redazione stipendiata (male). Nei mesi del mensile, successivamente, non c'è più la redazione; c'è solo Vittorini. Egli si giova del consiglio, dell'aiuto e della collaborazione di amici del vecchio gruppo e di altri nuovi, ma in modo informale, non ci sono sedute redazionali vere e proprie.⁵⁶⁶

Il cambiamento che coinvolge «Il Politecnico» è spia delle difficoltà interne alla redazione. Le lettere di Vittorini testimoniano un crescente disagio dello scrittore, progressivamente abbandonato dai suoi collaboratori e alle prese con sempre maggiori problemi; scrive a Laughlin nel novembre del '46: «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale, e non sempre posso raccogliarlo come vorrei perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi fanno il vuoto intorno»;⁵⁶⁷ e a Debenedetti ancora: «Se mi lasciate solo, “Politecnico” sarà per forza settario, perché sarà soltanto la “mia” rivista. Mentre in Italia [...] occorrerebbe che una fosse “rivista di molti”, di un gruppo».⁵⁶⁸

Nonostante le difficoltà avvertite da Vittorini e dalla redazione, «Il Politecnico» continuerà a uscire, mostrando sia elementi di continuità con il settimanale, sia introducendo novità sostanziali nel modo di fare e diffondere le notizie.

La suddivisione degli argomenti trattati rimane pressoché invariata rispetto

⁵⁶⁶ F. Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, in «Nuovi argomenti», n. 1, marzo-aprile 1953, ora in *Dieci inverni, 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 75.

⁵⁶⁷ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 84-87.

⁵⁶⁸ *ivi*, p. 142.

al settimanale; per questo trovano spazio inchieste su paesi e città stranieri e non, approfondimenti letterari con interventi di prosa e poesia, filosofia e politica. Ciò che muta è la funzione dei contenuti, ora mirati a restituire una conoscenza della realtà allargata ad un ambito sociale sempre più vasto nella quale lo scopo formativo prende il posto di quello divulgativo. Resta tuttavia saldo il progetto di rinnovamento culturale nonostante il dialogo diventi maggiormente elitario: i dibattiti coinvolgono ora solo gli intellettuali in un confronto diretto che mette da parte l'atteggiamento volutamente democratico inseguito negli scritti del settimanale. Questo spiega anche perché lo scambio avviato con i lettori, con le richieste di collaborazione diretta o il dibattito svolto tramite la corrispondenza, viene ridotto sensibilmente.

Gli articoli perdono progressivamente il loro intento pedagogico e divulgativo e alle *inchieste* ora si sostituiscono i *servizi*. La differenza tra le due forme di reportage giornalistico è fondamentale e denuncia il cambio di atteggiamento intervenuto nel passaggio dal settimanale al mensile; ciò che muta è, infatti, il punto di vista dell'autore che non è più il portavoce di quella condizione di marginalità o di travaglio che descrive e di cui diventa partecipe ma è un semplice cronista, narratore di volta in volta di una specifica situazione: si annulla così l'atteggiamento di solidarietà e complicità con i problemi del lettore per far posto all'asettica ricostruzione dei fatti. Non si fanno più inchieste che analizzano un problema su più livelli, attraverso l'ottica della ricostruzione storica, letteraria e artistica. Dunque all'*inchiesta sulla Fiat* si sostituiscono ora le tre puntate del servizio sull'Iri, *Problemi alla Costituente: l'I.R.I.* L'indagine, inserita nella rubrica *Paesi e problemi* e risolta in un totale di 4 numeri,⁵⁶⁹ si proponeva di approfondire le questioni inerenti all'ente fondato da Mussolini, nato per salvaguardare dal fallimento le banche italiane e che si costituiva come la più grande azienda industriale del paese. Al contrario di quanto accadeva nel settimanale, il servizio sull'I.R.I. non è posto al centro di altri articoli che condividono con il primo legami tematici o che ne approfondiscono aspetti collaterali; lo scritto di Rodano è inserito in maniera autonoma e conclusa

⁵⁶⁹ F. Rodano, *Problemi alla Costituente: l'I.R.I.*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 44-47; in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 47-48; in «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1948, pp. 89-90.

all'interno della sezione preposta. Quella sull'I.R.I. è l'unica indagine svolta in più numeri; gli articoli della rubrica *Paesi e problemi*, pur mostrando la volontà di approfondire vari ambiti sociali, dall'economia agraria e industriale alla giustizia alla politica estera, sono risolti in singoli interventi.

Discorso diverso è quello per le indagini sulla *campagna e sulle realtà regionali*, articoli appartenenti sempre alla rubrica *Paesi e problemi*, che si presentano come un'eredità del settimanale. Nei diversi interventi si torna ad analizzare lo stato dei lavoratori del settore agricolo e industriale alle prese con i problemi di una terra, soprattutto quella dell'Italia meridionale, condannata da una stagnante condizione di sottosviluppo. Il confronto tra Nord e Sud e tra lavoro in campagna e in città è analizzato da Silvio Menicanti in *L'arricchimento agrario*⁵⁷⁰ nel quale si reclama con insistenza la necessità di porre soluzioni concrete per favorire lo sviluppo del settore agricolo. All'analisi della situazione italiana fa da eco l'approfondimento sulla condizione economica di altri paesi; sono così pubblicati articoli come *All'Est: Rivoluzione agraria o La legge sulla piccola proprietà fondiaria in Bulgaria*⁵⁷¹ sulle riforme economiche realizzate in paesi come Bulgaria, Romania e Polonia e rivolte soprattutto alla nazionalizzazione delle grandi industrie e al rilancio del settore agrario.

Qualche elemento di continuità con il settimanale è individuabile nell'iniziativa promossa da Vittorini *Lettere da*: nelle intenzioni del redattore, in ogni numero, sarebbero stati pubblicati reportage da diverse regioni italiane scritti dagli stessi locali e supportati da un corredo fotografico. La nota redazionale ad introduzione della prima puntata anticipa il progetto:

Dalla Puglia avremo una serie di lettere che illustrano socialmente il paese, località per località. Ecco le prime. Cercheremo, in seguito, di averne dello stesso tipo dalle altre regioni.⁵⁷²

⁵⁷⁰ S. Menicanti, *L'arricchimento agrario*, in «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 90-93; Menicanti è autore poi di altri articoli di approfondimento sul latifondo siciliano e sullo sfruttamento agricolo: *Età della Sicilia*, in *ivi*, pp. 29-31; *Il latifondo siciliano*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 11-14.

⁵⁷¹ E. Serra, *All'Est: rivoluzione agraria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 46; Anonimo, *La legge sulla piccola proprietà fondiaria in Bulgaria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 91.

⁵⁷² Nota redazionale, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 94.

La prima pubblicazione di questa serie è firmata da Ugo Vittorini; nelle *Lettere dalle Puglie*⁵⁷³ si raccontano i centri abitati della regione con la descrizione del luogo e le principali produzioni agricole senza mai dimenticare la riflessione sociale ed economica ad essi riferibile. A queste seguiranno le *Lettere da Cagliari* di Salvatore Cambosu.⁵⁷⁴

Alle lettere dalle regioni si aggiungono i servizi, pubblicati a partire dal n. 30, su città italiane e straniere; la rubrica, intitolata *Le città del mondo*, è inaugurata con queste parole:

Vi sono nel mondo città che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo. Esse sono nel cuore degli uomini di tutto il mondo, non altro che col loro nome il più delle volte: da come lo abbiamo sentito pronunciare un giorno della nostra infanzia a come lo abbiamo visto segnato su un atlante un altro giorno, e attraverso i modi infiniti in cui si è confermato in noi leggendo libri e giornali, ricevendo una lettera, ricevendo una cartolina, discorrendo con uno sconosciuto [...]. Anche le città perdute, di cui ci ha parlato la storia, Babilonia o Cartagine, sono presenti in queste città, pur non vedute, in cui ancora oggi possiamo credere. Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shangai non include la speranza inconfessata che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta come già inghiottito dai deserti? Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, che sono le grandi, le famose, e insieme delle famose e non grandi, delle non famose e piccole, non è un semplice desiderio di evasione dal cerchio stretto di cose che ci circonda; raccoglie ben di più, trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano...⁵⁷⁵

Del progetto iniziale, che avrebbe dovuto toccare città come Leningrado, Venezia,

⁵⁷³ U. Vittorini, *Lettere dalle Puglie*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 94-96; in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, p. 29.

⁵⁷⁴ S. Cambosu, *Lettere da Cagliari*, in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, pp. 29-30.

⁵⁷⁵ E. Vittorini, *Le città del mondo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 9.

Singapore o San Francisco, si realizzeranno solo due servizi su New York e Chartres.⁵⁷⁶ Nei numeri successivi la rubrica verrà sostituita da *Il mondo cambia*; si mantiene la volontà documentaristica supportata anche da immagini fotografiche ma lo sguardo si apre sui paesi e non sulle singole città.⁵⁷⁷

Un elemento di continuità rispetto alla pubblicazione settimanale riguarda la grande attenzione che viene riservata alla letteratura italiana e straniera. Gli interventi culturali vedono la partecipazione di un nutrito gruppo di intellettuali: sono raccolti per lo più racconti brevi di autori come Villari, Pea, Brancati, Fortini, Vigoni e Bocconi.⁵⁷⁸ Il resto degli scritti letterari è poi ripartito in tre rubriche: *Libri, uomini e idee*, *Il mondo e le arti* e *Paesi e problemi*. I testi sono scelti per lo più tra la *cronaca*⁵⁷⁹ che, sebbene ascrivibile all'ambito della prosa d'arte, è intimamente legata al giornalismo e il *documento*,⁵⁸⁰ testimonianza artistica e letteraria di vite travagliate e sofferenti. Non mancano nel mensile le recensioni alle nuove uscite letterarie firmate da Vittorini, Bo, Rago e Del

⁵⁷⁶ Anonimo, *Le città del mondo. 1. New York*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 9-14; E. V., *Le città del mondo. 2. Chartres città-cattedrale*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 9-11.

⁵⁷⁷ Di questa rubrica fanno parte gli articoli: E. V., *Germania e Germania*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 21-33; *Il Viet Nam dov'era l'Indocina*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 19-33.

⁵⁷⁸ M. Spina, *Rivoluzione prima. I Mercanti; Rivoluzione seconda. Gli altri*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 12-13; S. Terra, *La traversata del Mar Rosso*, ivi, p. 11; Id., *Il tenente di cavalleria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 39-43; S. Cambosu, *Non tutti i morti tornano; S'impiccano cani come ebrei; L'allegria non ci manca; Più poveri di prima; Anche il sole ti tolgono*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 15-18; S. Villari, *Estate, come venne una volta*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, p. 42; E. Pea, *Impiccaggione in Egitto*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 61-63; A. Del Boca, *Le tue labbra bambina*, ivi, pp. 65-68; Id., *Ho sposato un giunco*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 15-19; V. Brancati, *Appunti sull'uomo d'ordine in Italia*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 49-50; C. Vigoni, *Un importuno*, ivi, pp. 53-56; G. Questi, *La cassa; Il viaggio*, ivi, pp. 57-65; E. Giberti, *La festa dei contadini; Pomeriggio sulla strada; Una voce dall'alto: Bululù*, in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, pp. 20-21; F. Fortini, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», a. III, n. 39, dicembre 1947, pp. 9-10; A. Bocconi, *È morto il vescovo*, ivi, p. 16; S. Civinini, *Ricordo e dolore; Il primo lavoro; Una carezza tra la neve*, ivi, p. 17.

⁵⁷⁹ M. Rago, *Tre cronache (L'Anello della verità; Venti o cento; Questa donna)*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 52-53; V. Pratolini, *Cronache fiorentine 20° sec.*, in «Il Politecnico», a. III, n. 39, dicembre 1947, pp. 27-30.

⁵⁸⁰ Anonimo, *Lamento dell'operaia*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 47; Caval, *Segreto del mondo: diario di una balia*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 15-19.

Buono.⁵⁸¹

Anche lo spazio dedicato alla poesia è considerevole. Il n. 29 del 1° maggio 1946 è pubblicata un'intervista realizzata da Franco Fortini a Paul Eluard, autore già noto ai lettori del «Politecnico», intitolata *La poesia non è sacra*, nella quale il poeta francese parla di *surrealismo* definendolo come «un vero realismo» per la sua capacità di entrare più a fondo nelle differenze e nelle particolarità del dato scritto, e mette a fuoco alcuni punti nodali della sua visione del mondo della letteratura:

La poesia non è una specie di ritmo sacro; essa deve ad ogni costo diventare comune, banale. Le più grandi meraviglie poetiche potrebbero entrare a far parte del linguaggio comune, perché la trasformazione del mondo non può venire che da uno sviluppo della immaginazione dei più. L'immaginazione modifica il mondo. Ma lo sviluppo di quella è legato alla trasformazione sociale.⁵⁸²

Eluard mette poi in relazione la poesia con la verità affermando che «Il sentimento da solo non si fa carne: e la poesia è rivoluzione, non rivolta; è logica. Essa ha per scopo la verità pratica».⁵⁸³

Fortini tornerà ad occuparsi di poesia in altri tre articoli di approfondimento⁵⁸⁴ nei quali tenta di spiegare come la poesia sia un linguaggio che può essere condiviso da tutti gli uomini, un linguaggio che è «il frutto di una scelta, quindi di una infelicità, di una privazione, di una disperazione d'amore».⁵⁸⁵

⁵⁸¹ Le recensioni sono: F. Calamandrei, *Una generazione e il suo narratore*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 35-36; M. Rago, *La pietà sconfitta*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 81-82; Id., *Pigrizia vince noia (Considerazioni su Brancati)*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 80-81; Id., *Amori e voci di Alvaro*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 82-84; Id., *Impegno e necessità di Silvio Micheli*, ivi, pp. 84-85; E. V., «*La Romana*» per edificare, in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, p. 26; E. Vittorini, *Bel Buono apre un discorso*, in «Il Politecnico», a. III, n. 39, dicembre 1947, p. 23; C. Bo, *La via lunga di Pratolini*, ivi, p. 24.

⁵⁸² F. Fortini, *Eluard: la poesia non è sacra*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 38.

⁵⁸³ *ibidem*.

⁵⁸⁴ F. Fortini, *Come leggere i classici? (a proposito delle Rime di Dante)*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54-58; *La leggenda di Recanati (Come leggere i classici?)*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 34-38; *Prender sul serio i poeti?*, in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, pp. 2-3.

⁵⁸⁵ F. Fortini, *Prender sul serio i poeti?*, cit., p. 3.

I poeti⁵⁸⁶ pubblicati sul «Politecnico» mensile saranno numerosi e spesso i loro componimenti si affiancano a testi di narrativa. Compaiono versi di Saba, Fortini, Risi, Sereni, Gatto, Tadini e Boeri, anticipati da una nota esplicativa del componimento e da una breve biografica dell'autore.

I testi della letteratura straniera perdono qui la loro valenza di materiale d'approfondimento dei paesi di appartenenza per presentarsi unicamente come testimonianza prosaica o poetica. Nel «Politecnico» mensile Vittorini avvia il suo progetto di ricognizione della storia letteraria americana nella *Breve storia della letteratura americana*. La storia è divisa in tre parti, *Origini con cortigiani, I preti feroci e Letteratura e rivoluzione*,⁵⁸⁷ cui si sarebbero aggiunte *Letteratura e rivoluzione* e *Il culturalismo*, mai pubblicate. In una lettera a James Laughlin, Vittorini presenta così il suo progetto:

Ho cominciato questo lavoro da prima della guerra, l'ho interrotto nel '43 quando sono stato arrestato, ho avuto distrutto tutto quello che avevo fatto, gli appunti presi e i libri nell'incendio della mia casa durante i bombardamenti dell'aprile '43 mentre ero in prigione; e solo dall'inverno

⁵⁸⁶ U. Saba, *Trieste e una donna (1910-1912)*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 23-25; *Trieste e una donna (1910-1912)*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 39-40; A. Gatto, *A uno straniero; A Luce; A sera; Poesia d'amore; Anniversario*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 4; Id., *Come il sorriso; Cenere; Piangerà chi non piange; Ricordo del lago; A mio padre; Come in un pianto; Venezia, sera di Natale; Io penso ai morti; Sera sul lago; Preghiera*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 3-4; V. Sereni, *Dal diario d'Algeria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 8; N. Risi, *Evasione; Milano, dicembre; Veleno; Estate quarantotto; Sottotenda*, ivi, p. 18; Id., *Il nome; Le mele le mele le mele; Dedica; Situazione; Davvero allora ci si sente soli; Fabbrica; Lettera; Paesaggio; Tu dici; Per finire*, in «Il Politecnico», a. III, n. 37, ottobre 1947, p. 7; G. Baccetti, *Tempo di passione*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, p. 43; G. Torre, *Poesie*, ivi, p. 40; Id., *Poesie*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 60; T. Giglio, *Noi fummo gli ultimi a salire il calvario*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 49-50; F. Almansì, *Gatta; 1943-1945; Partenza; Distacco*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 67; F. Fortini, *Lettere alla Tati; Ottobre; La gioia dell'avvenire; Europa; Alla voce che chiamerà; Basilea 1945; A Dirce*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 50-51; M. Socrate, *All'amico impiccato; Villa Gregoriana; Via Emilia*, ivi, p. 61; G. Scognamiglio, *Poesie*, ivi, p. 62; C. Vigoni, *Passaggi e dediche*, ivi, pp. 62-64; E. Tadini, *La passione secondo San Matteo*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 15-18; R. Boeri, *Tombe della montagna*, in «Il Politecnico», a. III, n. 37, ottobre 1947, pp. 20-21; U. Bellintani, *Nove poesie*, in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, p. 19; A. Savioli, *Paese della Sabina; Ognuno fa il suo mestiere; Questo di te mi rimane; Ragazzi in carcere; Il gioco degli indiani*, in «Il Politecnico», a. III, n. 39, dicembre 1947, p. 15.

⁵⁸⁷ E. Vittorini, *Breve storia della letteratura americana. I. Origini con cortigiani*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 5-9; 2. *I preti feroci*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; 3. *Letteratura e rivoluzione*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54.

scorso ho potuto ricominciare ma, purtroppo, senza più libri e senza più appunti.⁵⁸⁸

I testi, accompagnati da un ricco corredo fotografico, ricostruiscono, con un *appeal* cinematografico, la storia della letteratura americana fino al Settecento.

L'analisi della storia letteraria degli Stati Uniti prosegue con interventi collaterali quali la disamina dell'attività di Hemingway; nella *Storia breve di Ernest Hemingway*⁵⁸⁹ Trevisani non risparmia giudizi fortemente critici sull'autore ai quali risponde, nel numero successivo, Vittorini⁵⁹⁰ riconoscendo il merito di uno scrittore capace di ridare valore alla cultura borghese della decadenza.

Tra gli autori dell'Unione Sovietica particolare interesse viene rivolto a Dostoevskij cui Remo Cantoni dedica un lungo articolo intitolato *Dostojevskij come esistenzialista*.⁵⁹¹ Nel suo scritto il giornalista mostra l'incredibile peso che la scrittura di Dostoevskij ebbe sulla cultura russa e non solo, uno dei pochi romanzieri ad essere riconosciuto come «l'assertore della *filosofia della tragedia*, di quel tragico che costituisce la premessa di ogni esistenzialismo».⁵⁹² Dostoevskij viene dunque identificato come referente culturale dei principali intellettuali dell'Otto-Novecento, colui il quale meglio di tutti seppe rappresentare l'uomo e il suo universo:

Il mondo che Dostojevskij esplora è il mondo umano; l'uomo è tema unico e costante della sua ricerca che ignora la natura o la scorge solo come pallido riflesso dell'anima umana. Ma dell'uomo Dostojevskij sa soltanto che esso è un enigma, un eterno problema che non ammette soluzioni univoche o parziali. Essere problematico, indefinibile, che trascende ogni classificazione, che non si inquadra in nessuna logica dell'intelletto, che

⁵⁸⁸ E. Vittorini, *Lettera a Laughlin*, ora in E. Vittorini, *Letteratura, arte, società: articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 373.

⁵⁸⁹ G. Trevisani, *Breve storia di Ernest Hemingway*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 58-60.

⁵⁹⁰ E. V., *A proposito di Hemingway*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 53-54.

⁵⁹¹ R. Cantoni, *Dostojevskij come esistenzialista*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 34-38.

⁵⁹² *ibidem*.

sfida ogni potere di previsione, l'uomo è servo quando ci attenderemmo da lui la libertà ed è libero quando tutto lo rende servo.⁵⁹³

Tra gli altri esponenti della letteratura russa cui «Il Politecnico» dedica articoli di approfondimento ci sono Pasternak,⁵⁹⁴ Esenin⁵⁹⁵ ai quali si aggiunge la pubblicazione di alcuni versi tratti da un componimento di Lenin.⁵⁹⁶

Per quanto riguarda i paesi europei, le opere letterarie sono accompagnate spesso anche da saggi critici; è questo il caso della letteratura spagnola presentata da Carlo Bo in *La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola*⁵⁹⁷ cui fanno seguito testi di Lorca, Altolaguirre, Villalòn e Jiménez. Carlo Bo firma anche l'articolo introduttivo alla letteratura francese, *Critici e saggisti francesi*,⁵⁹⁸ cui si aggiunge la presentazione di Calamandrei ad alcuni componimenti di Henri Michaux⁵⁹⁹ o di Fortini a André Frénaud.⁶⁰⁰

Particolare attenzione è riservata a Kafka, definito «tra i più grandi del nostro secolo», cui viene dedicata un'intera sezione sul n. 37; sono pubblicati *Cinque inediti* dello scrittore (*Lettera al padre, L'invitato dei morti, La spada, Lampade nuove, Nella nostra sinagoga*), più tre articoli di approfondimento: *La vita* di Antonio Ghirelli, *Il problema Kafka* di Carlo Bo e *Capoversi su Kafka* di Franco Fortini.⁶⁰¹

Gli argomenti di tipo filosofico e scientifico sono attentamente seguiti dal «Politecnico» mensile che dedica loro numerosi articoli. Vengono pubblicati approfondimenti e considerazioni sulle correnti filosofiche moderne, tra le quali l'esistenzialismo e il pragmatismo, riflessioni che prendono corpo attraverso la

⁵⁹³ *ibidem*.

⁵⁹⁴ B. Pasternak, *Salvacondotto*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 45-48; *Senza titolo*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 63; *Salvacondotto*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 66-67.

⁵⁹⁵ S. Esenin, *Metamorfosi: Antifonario per canto a otto voci*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 18.

⁵⁹⁶ Lenin, *Fu l'anno degli uragani*, ivi, p. 37.

⁵⁹⁷ C. Bo, *La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 9-10.

⁵⁹⁸ C. B., *Critici e saggisti francesi*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 39-43.

⁵⁹⁹ H. Michaux, *Una vita da cane; Destino; Canto di morte; Ancora cambiamenti; La pigrizia; Contro!; Gridare*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, pp. 28-29.

⁶⁰⁰ A. Frénaud, *Il borgo profanato; I re magi; Senz'amore; La vita morta la vita; La più folle*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 44-45.

⁶⁰¹ *Kafka*, in «Il Politecnico», a. III, n. 37, ottobre 1947, pp. 8-19.

lettura di Sartre o di Simone de Beauvoir,⁶⁰² cui si aggiungono valutazioni sulle nuove scienze sociologiche e psicoanalitiche e si riprendono le fila del discorso sul marxismo già avviato nel settimanale. Se, infatti, nella sua prima stagione, i redattori del «Politecnico» si erano dedicati all'analisi dei principi costitutivi della dottrina marxista, nel «Politecnico» mensile si apre un dibattito sul marxismo che punta ad approfondire la sua evoluzione e la sua influenza sul pensiero moderno. Marx viene messo a confronto con altri filosofi come Kierkegaard e Hegel⁶⁰³ o con Bakunin e Ruge⁶⁰⁴ e tutto il suo percorso è analizzato dalle origini fino alle implicazioni con l'età moderna.⁶⁰⁵ Da Marx si passa poi ad articoli sulla filosofia borghese come *La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi*⁶⁰⁶ di Lukàcs oppure *La dittatura dell'idealismo*⁶⁰⁷ di Cantoni.

4.3.4 «Il Politecnico» e le arti figurative

Le novità introdotte dal «Politecnico» non riguardano solo gli argomenti trattati e il modo in cui si sceglie di trattarli. La grande rivoluzione apportata dalla rivista si concretizzò anche nell'attenzione posta all'inclusione di elementi grafici, fotografici e artistici, che sottolineassero e incorniciassero le tematiche degli articoli e ne supportassero visivamente il senso. Ciò che Vittorini e con esso la redazione del «Politecnico» colse immediatamente fu l'importanza del dato visivo come cassa di risonanza del messaggio scritto: l'impatto comunicativo trae, dall'integrazione tra scrittura e immagine, un'accresciuta potenza.

L'importanza del veicolo visivo emerge già dall'attenzione che «Il

⁶⁰² A Sartre e de Beauvoir è dedicato l'approfondimento *Esistenzialismo, l'uomo e la realtà*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 32-37, che comprende: S. de Beauvoir, *Idealismo morale e realismo politico*; *Alcune domande a Jean Paul Sartre e a Simone de Beauvoir*; G. Mounin, *Critica dell'esistenzialismo*.

⁶⁰³ A. Pellegrini, *Hegel, Kierkegaard, Marx*, in «Il Politecnico», a. II, n.31-32, luglio-agosto 1946, pp. 36-38.

⁶⁰⁴ G. Preti, *Un carteggio del 1843*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 6-14.

⁶⁰⁵ F. Fortini, *Marxismo ieri e oggi*, in «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 5.

⁶⁰⁶ G. Lukàcs, *La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi*, in «Il Politecnico», a. III, n. 39, dicembre 1947, p. 3-5.

⁶⁰⁷ G. Cantoni, *La dittatura dell'idealismo*, in «Il Politecnico», a. III, n. 37, ottobre 1947, pp. 3-6; continua in «Il Politecnico», a. III, n. 38, novembre 1947, p. 10-13.

Politecnico» riserva all'impostazione grafica. Il progetto è curato da Albe Steiner che collabora costantemente con Vittorini nella costruzione settimanale della testata; sua è anche l'ideazione della gabbia grafica del mensile seguita poi nello sviluppo esecutivo da Giuseppe Trevisani che sostituirà Steiner partito nel '46 per il Messico.

Il progetto del settimanale, nella sua impostazione generale e nella strutturazione dell'impaginazione, segue lo sviluppo dei contenuti: le bacchette nere o rosse in alcuni casi sono elementi formali che corrispondono all'esigenza di facilitare al lettore la leggibilità creando delle linee guida visive che dividano ordinatamente i testi. Steiner procede poi all'eliminazione del filo di divisione tra colonna e colonna, regola fissa nella tipografia del giornale, scegliendo invece l'inserimento di elementi orizzontali che smorzano la fuga verticale del testo. Il ricorso al colore, elemento innovativo per la grafica editoriale di quegli anni, ritorna anche nel titolo della rivista: il nome «Politecnico» è in nero e inserito in un riquadro rosso.

Le innovazioni apportate da Steiner sono strutturate dunque in modo da veicolare, nel modo più chiaro e leggibile, il messaggio culturale e politico della rivista; Fortini ricorda:

Non ebbi dubbi, fin dall'inizio, sul significato di quella impostazione grafica; intendo sui contenuti politici che essa convogliava. Erano, per dir tutto con una sola parola, i medesimi contenuti che Vittorini voleva per i testi del settimanale: amore per un didattismo tutto positivo, senza oscurità, una sorta di gaiezza pedagogica della linea retta, di polemica della pulizia intellettuale contro il caos ripugnante di frantumi, liquami, rifiuti, scarti – reali e simbolici – che la guerra ci aveva lasciato in eredità.⁶⁰⁸

Il progetto grafico di Steiner è ideato e realizzato per essere parte attiva nella costruzione di una *nuova cultura* che si faccia portavoce anche di un nuovo messaggio visivo:

⁶⁰⁸ M. Huber e L. Steiner (a cura di), *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977, p. 14.

Le forme nascono da nuove situazioni, da nuove combinazioni di materiali e da funzioni dosate correttamente, così si attua la nuova produzione in collaborazione armonica tra autori, distributori e destinatari.⁶⁰⁹

Per Steiner anche la scelta delle immagini non è legata unicamente ad un criterio estetico, ma valutata come completamento del testo stesso, parte integrante pur nella sua autonomia di significato: tutto nasce dalla convinzione che «quello che importa è la comunicazione e non un tentativo di decorazione giornalistica».⁶¹⁰

La responsabilità di Steiner non rimane legata unicamente all'organizzazione dell'impianto grafico della rivista ma si articola anche nella selezione delle immagini fotografiche a supporto degli interventi editoriali; in una lettera inviata da Vittorini, il redattore sollecita il grafico:

[...] avrei bisogno di fotografie così o anche diverse da così, anche alternate con riproduzioni di quadri, di miniature ecc., per altre «Città del mondo». Vorrei Città del Messico e città messicane, di mare e di montagna, città di qualunque parte del mondo di cui tu mi possa procurare delle serie di fotografie. Te ne sarò grato come se tu mi regalassi le città stesse.⁶¹¹

Le immagini sono scelte non con un criterio puramente rappresentativo ma tentano di suggerire spunti di riflessione e interpretazione attraverso la moltiplicazione dei piani espressivi. A partire dal n. 28 del «Politecnico» iniziano ad essere pubblicati dei racconti fotografici, gallerie d'immagini in cui il filo narrativo, tenuto insieme da brevi didascalie, è sostenuto principalmente dalla forza evocativa di ciò che è ritratto; uno di questi reportage fotografici, strutturati come dei documentari in presa diretta, è *Occhio su Milano*⁶¹² realizzato da Luigi Crocenzi, fotografo di riferimento del «Politecnico». Il suo foto-racconto ritrae la desolazione e il silenzio surreale di Milano all'indomani del bombardamento del '43, una città «che forse più di ogni altra aveva creduto nell'eternità borghese del mondo, nella fetta di panettone per tutti e nel sorriso infantile della Madonnina»;

⁶⁰⁹ A. Steiner, *Il mestiere del grafico*, Torino, Einaudi, 1978, p. 192.

⁶¹⁰ *ibidem*.

⁶¹¹ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 76.

⁶¹² L. Crocenzi, *Occhio su Milano*, in «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 13-15.

in *Andiamo in processione*,⁶¹³ che compare sul n. 35, le poche parole lasciano spazio alle immagini di volti, dettagli di un paesino anonimo, ombre che condividono la pagina, con pari dignità giornalistica, con i testi narrativi veri e propri.

La fotografia è solo una spia del nuovo e spiccato interesse dimostrato dal «Politecnico» per il mondo artistico in tutti i suoi aspetti. Già il settimanale sceglie di occuparsi di settori quali l'arte grafica e figurativa, il teatro, la musica, il cinema o la danza. Il ricorso a illustrazioni di artisti come Guttuso, Grosz, Cassinari per commentare gli articoli pubblicati è la prima spia dell'attenzione riposta nei confronti di materie poco frequentate dai periodici non specializzati del tempo. Come per la fotografia, le illustrazioni sono strumentali alla migliore e più approfondita comprensione del testo scritto. La drammaticità delle linee convulse nelle illustrazioni di Guttuso⁶¹⁴ viene scelta, ad esempio, per raccontare visivamente la guerra civile spagnola nel primo numero del «Politecnico». L'espressionismo di Grosz,⁶¹⁵ la sua cinica e polemica rappresentazione della classe borghese con personaggi che sembrano burattini impersonali, è scelto per tradurre graficamente l'inchiesta sulla classe emergente della società tedesca.

Frequenti sono poi le lezioni di storia dell'arte affidate a riproduzioni di opere supportate da ricche didascalie; si dà spazio ad artisti moderni e contemporanei, come Diego Rivera e Mondrian, n. 5, e Chagall, n. 6; alle avanguardie storiche, in particolar modo al surrealismo, scegliendo immagini di Dalí e Max Ernst, n. 21; all'espressionismo, con le molte vignette di Grosz che ricorrono in diversi numeri, senza scordare i grandi classici come Giotto, Gentile Bellini, Piero della Francesca o Goya.

La rubrica *Enciclopedia* del n. 21 dedica il suo spazio al *Surrealismo*,⁶¹⁶ dando maggior risalto agli aspetti letterari della corrente ma senza dimenticare le sue manifestazioni artistiche; la voce ripercorre la storia del movimento nato nel primo ventennio del Novecento in Francia il cui manifesto fu firmato nel 1924 da André Breton, portavoce di un linguaggio nel quale «l'inconscio è universale: è il

⁶¹³ L. Crocenzi, *Andiamo in processione*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 13-15.

⁶¹⁴ R. Guttuso, in «Il Politecnico», a. I, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

⁶¹⁵ G. Grosz, in «Il Politecnico», a. I, n. 10, 1 dicembre 1945, pp. 1-2.

⁶¹⁶ R. I., *Enciclopedia: Surrealismo*, in «Il Politecnico», a. II, n.21, 16 febbraio 1946, p. 3.

cosmo», in uno scrivere che è «senza schemi né freni né propositi». In seno al surrealismo nasce il *Dadaismo*, sua declinazione artistica, il cui manifesto fu siglato da Tristan Tzara che rivendica «la libertà creatrice dell'individuo». Il movimento surrealista, protagonista della storia artistica e letteraria europea di inizio secolo, non ebbe però seguito in Italia:

L'Italia, che non ha avuto una vera e propria esperienza surrealista [...] ha mancato così alla propria lingua la possibilità di subire una utilissima e radicale *sconsacrazione*, un trattamento con l'acido dello *humour* surrealista, dopo il fallimento in retorica e in accademia del futurismo di Marinetti.⁶¹⁷

Su probabile sollecitazione dei lettori, viene poi pubblicato un articolo in due puntate dal titolo *Che cos'è un quadro*,⁶¹⁸ nel quale viene spiegato come fruire di un'opera d'arte secondo criteri emozionali e non rigidamente catalogabili, in una dinamica assimilabile all'interpretazione poetica:

[...] bisogna ricordare una distinzione fondamentale che è quella stessa che passa fra la parola considerata *espressione* (poesia) e la parola considerata *mezzo comunicativo* (nella prosa o nel discorso). La pittura (disegno, colore, ecc.) può essere usata sia come espressione di un modo di concepire il mondo [...] sia invece come semplice comunicazione e suggerimento convenzionale di certe forme.⁶¹⁹

Vera novità nell'ambito giornalistico è l'introduzione del fumetto. Nel «Politecnico» furono pubblicate, ad esempio, sette strip di Popeye, tre episodi di Barnaby, nonché articoli sul fumetto e su Walt Disney. Sul n. 2 un articolo di Trevisani dal titolo *Favole buone e cattive del nostro tempo* introduce ai lettori del «Politecnico» la storia delle comics. Inventate dal fascista Hearst, le «Comics buone» possono diventare esempi etici e morali per i giovanissimi:

⁶¹⁷ *ibidem*.

⁶¹⁸ Giona, *Che cos'è un quadro*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 4; in «Il Politecnico», a. II, n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

⁶¹⁹ *ivi*, p. 4.

Fortunello, Arcibaldo, Mio Mao (Topolino) soprattutto Braccio di Ferro non sono solo racconti per i ragazzi, sono personaggi umani ed hanno un loro preciso messaggio sia pure modesto da annunciare al mondo. Dimostrano che è possibile raccontare (e raccontare bene) con qualsiasi mezzo: anche con le storielle a quadretti.⁶²⁰

L'interesse per un settore da sempre considerato minore è dimostrato anche dall'articolo di Walt Disney pubblicato sul n. 20. Il disegnatore illustra il lungo e difficile lavoro che si nasconde dietro la realizzazione di un cartone animato, tra la preparazione dei disegni, la tecnica di animazione, la scelta della musica e la registrazione dei dialoghi.⁶²¹

4.3.5 La polemica sulla "nuova cultura"

In una lettera del '46 ad Albe Steiner, Vittorini riconosce il «Politecnico» come centro catalizzatore del dibattito culturale italiano:

Intorno al «Politecnico» ora c'è un interesse culturale più vivo [...]. Se ne discute in tutta la stampa ogni numero che esce, e in questo momento ho una polemica sul rapporto tra politica in cui è intervenuto Togliatti con una lunga lettera pubblicata contemporaneamente in «Rinascita» e in «Politecnico» come vedrai dal numero che oggi ti mando [...]. Il momento è molto vivo in Italia oggi: nel campo culturale protagonista «Il Politecnico», e in quello politico protagonista il Pci. Ormai tutti ammettono che «Il Politecnico» è l'unica manifestazione viva della cultura italiana attuale, e tra le più vive dell'europea.⁶²²

⁶²⁰ G. Trevisani, *Il mondo a quadretti*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 4.

⁶²¹ W. Disney, *La mia officina*, in «Il Politecnico», a. II, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4.

⁶²² E. Vittorini, *Lettera ad Albe Steiner*, in *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 94.

Il progetto di fondazione di una *nuova cultura* propugnato dalla rivista dà vita a un dibattito che gradualmente vedrà coinvolte tutte le sfere della società italiana, dal mondo culturale a quello politico.

Nel passaggio da settimanale a mensile, «Il Politecnico» mostra un diverso atteggiamento nei confronti della costruzione e fondazione di quella *nuova cultura* tanto agognata. Tuttavia, se nel settimanale il progetto veniva portato avanti fattivamente attraverso gli articoli di fondo della rivista che ritrovavano nella discussione della «posizione del marxismo moderno»⁶²³ il loro nesso strutturale principale, con il mensile la discussione viene relegata allo spazio delle *lettere*, assumendo una posizione di apparente chiusura, di maggiore elitarismo rispetto ad una fruizione generalizzata della questione. La discussione sulla rifondazione e rigenerazione culturale viene dunque circoscritta nello spazio angusto del confronto tra intellettuali, perdendo progressivamente di vista il ruolo della classe lavoratrice come interlocutore di riferimento. La volontà, espressa fin dal primo editoriale di Vittorini *Una nuova cultura*, di coinvolgere attivamente i lettori nella costruzione di questo nuovo progetto partecipato e condiviso, va via via disgregandosi.

Già ai tempi della pubblicazione di *Una nuova cultura* non mancarono le polemiche di chi non si sentiva rappresentato dalle dichiarazioni di Vittorini; parole di disappunto si levarono allo stesso modo sia tra i marxisti che tra i cattolici. I primi si scagliarono contro un'impostazione poco rigorosa e scarsamente in linea con i principi marxisti, i secondi indignandosi per la rappresentazione di un Cristo laico, la cui figura veniva interpretata come un evento culturale che ebbe il medesimo ruolo e la stessa influenza, ad esempio, di Platone. Tra questi ultimi, Bo e soprattutto Balbo presero la parola per denunciare le lacune del discorso programmatico vittoriniano.

Balbo mette in guardia dal pericolo che si nasconde nel considerare Cristo come colui che ebbe «influenza quasi solo nell'intelletto degli uomini» e pur trovandosi d'accordo nell'affermare la necessità di una *cultura che non consoli*, non può contemplare una rifondazione culturale disgiunta dalla «consolazione» offerta dal cristianesimo e afferma la legittimità di un progetto che riconosca in

⁶²³ F. Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, cit., p. 46.

Gesù Cristo un principio morale e non pragmaticamente intellettuale:

Ma noi sappiamo anche che senza dare a Dio quel che è di Dio l'uomo non può più fare, fare nulla, nemmeno la cultura, perché non è più uomo, non esiste più come uomo.⁶²⁴

Carlo Bo risponde a Vittorini nell'articolo *Cristo non è cultura* pubblicato sulla rivista «Costume» affermando che Cristo non può essere considerato al pari dei tanti pensatori della storia:

Siamo pronti a combattere con lui contro l'ingiustizia ma qualcosa dentro di noi ci avverte che questa ingiustizia cominci da noi, che il male che vediamo in spaventose forme esteriori ha un'esatta rispondenza nel nostro cuore. Sento di cominciare la lotta da me stesso, vincere il male dentro di me se voglio vederlo annullato al di fuori.⁶²⁵

Nel n. 7, Vittorini pubblica la sua replica alle accuse mossegli. Dopo aver imputato a Bo la responsabilità di fare dell'evangelizzazione e di voler convertire Vittorini stesso, l'autore passa a confutare tutte le critiche che il suo articolo aveva attirato, rivolgendosi, tra gli altri, a detrattori come Vigorelli e Bruno Romani e ribadendo con forza il reale significato alla base del suo primo editoriale:

*Questa è la colpa che io faccio alla cultura: di non essere potente come è grande; e lasciare invece che la sua grandezza venga adoperata da altro che non è lei stessa o che è contro lei stessa [...], per rendersi potente al posto di lei stessa. [...] E di chi è la colpa, se non della cultura stessa, ch'essa non abbia ancora saputo avere una tale influenza sugli uomini da trasformare la natura loro? Io appunto accusavo e accuso la cultura di non aver saputo avere, per il modo in cui pone la propria esistenza, quasi nessuna influenza trasformatrice sugli uomini.*⁶²⁶

⁶²⁴ F. Balbo, *Lettera di un cattolico*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 1.

⁶²⁵ C. Bo, *Cristo non è cultura*, in «Costume», n. 9, 15 ottobre 1945, pp. 22-23, ora in *Scandalo della speranza*, Firenze, Vallecchi, 1957, p. 85.

⁶²⁶ E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura. Lettera a un cattolico*, in «Il Politecnico», a. I, n. 7, 10 novembre 1945, pp. 1-4.

Gradualmente la polemica si arricchisce di ulteriori sfumature. L'analisi sulla *nuova cultura* viene portata avanti anche alla luce dell'interrelazione con la politica. Fortini è il principale portavoce della riflessione sull'influenza reciproca tra i due ambiti firmando l'articolo comparso sul n. 17 *Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria* con l'intenzione di terminare quella che possiamo riconoscere come la prima fase dell'acceso dibattito. Il suo articolo si conclude con parole che richiamano alla riappropriazione delle responsabilità che ognuno, come uomo, deve riconoscersi:

Potenza della cultura [...] vuol dire che *i mezzi di fare dell'uomo una persona invece che uno schiavo o un tiranno siano nelle mani e nel cervello di coloro che non sono né schiavi né tiranni, ma persone; vuol dire dare a questi gli strumenti per riconoscersi e a tutti gli strumenti per riconoscerli.*⁶²⁷

Il silenzio che segue a quest'articolo è solo apparente e ben presto la polemica si riaccenderà con toni più violenti.

Un anno dopo la fondazione della rivista, compare sul n.5-6 di «Rinascita» un articolo, *La corrente di "Politecnico"*,⁶²⁸ firmato da Mario Alicata e contenente una forte stroncatura di due pubblicazioni apparse sulla rivista di Vittorini. La prima riguardava una recensione sul romanzo di Hemingway *Per chi suona la campana*; Alicata giudica inopportuno individuare nello scrittore americano l'alfiere di quella nuova cultura sostenuta dalla sinistra, ritenendo, tra l'altro, il suo romanzo «la riprova estrema dell'incapacità di Hemingway a comprendere e giudicare qualche cosa che vada al di là di un suo quadro di sensazioni elementari ed immediate: egoistiche». La seconda, invece, era rivolta a *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed, giudicato come un «vecchio e superficiale reportage giornalistico». Il giudizio espresso sui due romanzi diventa per Alicata il pretesto per rivolgere il suo *j'accuse* alla rivista e per

⁶²⁷ F. Fortini, *Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 1.

⁶²⁸ M. Alicata, *La corrente "Politecnico"*, in «Rinascita», a. III, n. 5-6, giugno 1946, p. 116, ora in M. Alicata, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 243.

polemizzare su un certo atteggiamento “intellettualistico” mostrato dai suoi giornalisti. «Il Politecnico» è giudicato come inadatto a ristabilire «un rapporto produttivo tra la nostra cultura e gli interessi e i problemi concreti delle grandi masse popolari italiane», inadeguato nel:

[...] creare un vasto movimento di interessi morali e pratici fra i ceti medi e gli intellettuali, per gettare, anche da questa parte un ponte al di sopra della frattura che ha sempre separato questi ceti, nel loro complesso, dal movimento democratico delle masse lavoratrici e li ha spesso respinti a rimorchio dei gruppi reazionari detentori del potere economico e politico.⁶²⁹

Alicata sottolinea come l'attività di “informare” non sottintenda automaticamente l'azione di “educare”: così Vittorini e i suoi, invece di «favorire un processo cosciente di critica ed autocritica» hanno unicamente stimolato e sollecitato la fantasia dei lettori.

La risposta di Vittorini alle accuse di Alicata arriva nel n.31-32, nella nota *Politica e cultura*⁶³⁰ pubblicata nel giugno – luglio del 1946. L'autore mette subito in chiaro quelle che sono, a suo avviso, le premesse sbagliate che portano a mal giudicare l'attività della rivista:

Si vede in Alicata il Partito Comunista stesso. Si vede in «Politecnico» un organo del Partito Comunista. Si esclude che un comunista (Alicata) possa avere su una certa questione un parere personale. Si esclude che un comunista (me stesso) possa svolgere un'attività culturale che non sia soggetta al controllo politico del suo partito. E così si presume che il Partito Comunista abbia inteso sconfessare, col giudizio di Alicata, «Il Politecnico».⁶³¹

A quella che si mostra come una vera e propria stroncatura della rivista, da parte di un dirigente, della condotta di uno dei principali organi culturali del PCI, Vittorini risponde, dunque, in maniera secca ma ancora conciliante, cercando di

⁶²⁹ *ibidem*.

⁶³⁰ E. V., *Politica e cultura*, in «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, giugno-luglio 1946, pp. 1-5.

⁶³¹ *ibidem*.

palesare nuovamente le linee editoriali della rivista e quelle che crede essere le reali intenzioni del partito:

L'errore principale, naturalmente, è di ritenere «Il Politecnico» comunista per il fatto di essere diretto da un comunista. Già varie volte noi abbiamo messo in guardia i nostri lettori contro questo errore. Col nostro invito a rinnovare la cultura italiana [...] noi non abbiamo espresso un'esigenza di comunisti che fa politicamente comodo al Partito Comunista; ma abbiamo espresso un'esigenza storica della cultura italiana stessa che non importa se fa o non fa politicamente comodo a un partito o a un altro.⁶³²

L'autore segna poi una chiara distinzione tra politica e cultura, indicando quali sono i loro ambiti di azione e chiarendo che, se la prima si trova ad agire sul piano della “cronaca”, intervenendo solo quantitativamente nelle dinamiche storico-sociali, la seconda interviene sul piano della “Storia”:

Certo la politica è parte della cultura. E certo la cultura ha sempre un valore anche politico [...]. Ma l'una, la politica, agisce in genere sul piano della cronaca. La cultura, invece, non può non svolgersi all'infuori da ogni legge di tattica e di strategia, sul piano diretto della storia.⁶³³

La tensione però aumenta nel n. 33 – 34 del settembre-dicembre 1946, quando sul «Politecnico» viene pubblicato un articolo di Palmiro Togliatti, apparso dapprima sul n.10 dell'ottobre '46 di «Rinascita», volto a criticare la distinzione operata da Vittorini e ad affermare il diritto, da parte della politica, di intervenire sui problemi di natura culturale. Il segretario del PCI esprime, senza mezzi termini, il malcontento del partito, stigmatizzando gli “astratti furori” vittoriniani e mostrando le proprie perplessità nei confronti di un atteggiamento che temeva potesse esaurirsi in un «conato infruttuoso» che rasentava una certa «superficialità».

Togliatti apre la lettera ricordando l'iniziale entusiasmo che l'aveva travolto

⁶³² *ibidem.*

⁶³³ *ibidem.*

alla notizia della fondazione de «Il Politecnico», un entusiasmo che nasceva dalla fiducia nella validità delle premesse intellettuali che muovevano o, avrebbero mosso, Vittorini e i suoi. Tuttavia ben presto il progetto culturale vittoriniano iniziò ad assumere caratteri di autonomia ben lontani da quelli auspicati dal partito:

L'indirizzo annunciato non veniva seguito con coerenza, veniva anzi sostituito, a poco a poco, da qualcosa di diverso, da una strana tendenza a una specie di “cultura” enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell'indagine coerenti con un obiettivo, e la notizia, l'informazione (volevo dire, con brutto termine giornalistico, la “varietà”) sopraffaceva il pensiero.⁶³⁴

Il segretario evita di insistere sulla mal disposizione del PCI nei confronti di un'iniziativa culturale che si muoveva ormai del tutto indifferente e autonomamente rispetto alle sue indicazioni. Togliatti cerca di mostrare unicamente le preoccupazioni per ciò che poteva dire muoversi lungo questo percorso e per le conseguenze cui tale atteggiamento poteva portare:

Seguendo la strada per la quale «Il Politecnico» tendeva a mettersi, ci sembrava infatti si potesse arrivare, non solo alla superficialità, ma anche a compiere o avallare sbagli fondamentali di indirizzo ideologico, e in questo modo temevamo che la tua iniziativa avesse ad esaurirsi, come molte altre già si esaurirono, in un conato infruttuoso, se non proprio nel contrario di quelle che sono le tue intenzioni.⁶³⁵

La lettera si chiude con toni che suonano, nonostante l'apparente bonarietà, come una definitiva squalifica: «Il nostro voleva quindi essere, più che altro, un richiamo alla serietà del compito che sta davanti a voi, uomini della cultura, e un appello a lavorare, secondo le linee che voi stessi avete tracciato, in modo

⁶³⁴ P. Togliatti, *Politica e cultura*, in «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre - dicembre 1946, pp. 3-4.

⁶³⁵ *ibidem*.

adeguato a questa serietà».⁶³⁶

Publicata la lettera, Vittorini attenderà il numero seguente per replicare, dichiarando la necessità di prendersi qualche tempo per ragionare su una risposta che fosse adeguata al tono delle accuse. Questa arriva nell'editoriale *Politica e cultura, lettera a Togliatti* pubblicato nel gennaio-marzo del '47. Qui Vittorini dà voce ad una lunga riflessione sul ruolo dell'intellettuale e su cosa significhi essere uno scrittore "rivoluzionario". La risposta che egli propone è al limite della provocazione:

Nella mia dimestichezza con taluni compagni politici ho potuto notare ch'essi inclinano a riconoscerci la qualità di *rivoluzionari* nella misura in cui noi *suoniamo il piffero* intorno ai problemi rivoluzionari posti dalla politica e li traduciamo in bel canto: con parole, con immagini, con figure. Ma questo, a mio giudizio, è tutt'altro che rivoluzionario, anzi è un modo arcadico di essere scrittore.⁶³⁷

Vittorini dunque si trova nuovamente a illustrare le relazioni che intercorrono tra politica e cultura; pur ammettendo il peso che quest'ultima può avere nelle sorti politiche di un paese, lo scrittore dichiara che solo nel caso in cui la cultura si trovi ad agire liberamente la sua influenza sarà legittima:

[...] è solo la cultura autonoma che *arricchisce* la politica e quindi, giova obiettivamente alla sua azione, mentre la cultura politicizzata, ridotta a strumento di influenza [...] non ha nessun apporto qualitativo da dare, non giova all'azione.⁶³⁸

Pur ammettendo che, in casi straordinari, le due sfere possano avvicinarsi a tal punto da rendere impossibile ogni indipendenza della cultura, Vittorini sostiene con convinzione che quest'ultima «deve essere autonoma rispetto all'azione politica tranne nei momenti decisivi delle rivoluzioni» giacché l'unico

⁶³⁶ *ibidem*.

⁶³⁷ E. Vittorini, *Politica e cultura, lettera a Togliatti*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106.

⁶³⁸ *ibidem*.

«rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone» e continua:

[...] non ho mai inteso dire che l'uomo politico non debba “interferire” in questioni di cultura. Io ho inteso dire ch'egli deve guardarsi dall'interferirvi con criterio politico, per finalità di contingenza politica, attraverso argomenti o mezzi politici, e pressione politica, e intimidazione politica. Ma in quanto uomo anche di cultura, anche di ricerca, egli non può non partecipare alle battaglie culturali. Solo che deve farlo sul piano della cultura stessa e con criterio culturale.⁶³⁹

Dalla lettura dell'articolo traspare dunque evidente la volontà di Vittorini di svincolare la rivista da qualsiasi ingerenza politica e da qualsiasi intervento esterno che non riguardasse esclusivamente contributi culturali.

Le ragioni personali espresse nei primi passi della lettera, dove Vittorini ricorda anche dei motivi che lo mossero ad aderire al PCI, vengono seguite da riflessioni generali che si spingono fino all'interpretazione della dottrina marxista, alla propria impostazione culturale e alla volontà di azione libera da qualsiasi imposizione dogmatica. Vittorini chiama in causa i principali referenti culturali del PCI ricordando a Togliatti e ai compagni di partito come il marxismo si affidasse ad un'empirica ricerca della verità:

Se Marx pensava che attraverso il suo metodo si dovesse farla finita per sempre con ogni forma di filisteismo era perché appunto pensava che il suo metodo fosse di ricerca e non di possesso, e perché appunto pensava che tutto il parlare degli uomini dovesse ormai avvenire in funzione di ricerca e non di possesso. Io credo, perciò, di poter militare tranquillamente nel nostro Partito anche senza chiamarmi marxista.⁶⁴⁰

Il marxismo viene dunque interpretato come ricerca, una ricerca che, per sostanziare la cultura, deve essere fondata sull'assoluta autonomia della scoperta, mantenendo un profilo specifico e riconoscibile, che non si limiti a esautorare le

⁶³⁹ *ibidem.*

⁶⁴⁰ *ibidem.*

semplici necessità della quotidiana battaglia politica.

Questa libertà culturale, così come la interpreta Vittorini, risponde all'esigenza propria del marxismo che vuole che «la lotta contro lo sfruttamento sia anche lotta specifica contro questa o quella forma di automatismo, all'interno della cultura come all'interno della politica, e lo sia sempre di più quanto di più la società si sarà avvicinata alla liberazione dal bisogno».⁶⁴¹

Nel n. 36 del settembre 1947, interviene nella polemica anche Fabrizio Onofri con un articolo dal titolo *Politica è Cultura*.⁶⁴² Il suo giudizio, che si allinea più o meno con le osservazioni sollevate da Togliatti, parte dalla considerazione secondo la quale negli interventi precedenti sarebbe stata portata avanti solo una statica opposizione tra i concetti di politica e cultura. L'autore cerca di promuovere un'idea di cultura da intendersi non come un universo elitario bensì come insieme di esperienze e conoscenze proprie di ognuno e perciò diversificato a seconda del soggetto coinvolto. Alla luce di ciò è chiaro come tutti siano soggetti alle interferenze della cultura e che anche i partiti, compreso quello comunista, attingano a questa nel loro agire politico.

Onofri ribatte poi all'idea di Vittorini secondo la quale la cultura deve adeguarsi, per procedere, al livello di maturità delle masse. Così facendo quest'ultimo commetterebbe l'errore di considerare cultura solo quella che appartiene ad un ristretto gruppo d'intellettuali, un'élite avanguardista, escludendo dal parteciparvi non solo la massa popolare, ma anche tutti coloro che, non appartenendovi, sono per ciò soltanto considerati esponenti di idee “sorpasate”. L'azione politica, afferma Onofri, è per forza da considerarsi anche un fatto culturale così come «è *anche* cultura ciò che si esprime delle masse in un partito politico». Qualsiasi grande rivoluzione politica è stata dunque anche e insieme rivoluzione culturale: due azioni che si compenetrano e si alimentano vicendevolmente. Vittorini si dimostra incapace nel vedere che ogni iniziativa politica è di per se stessa, in quanto manifestazione ed espressione di un sentire condiviso, un fatto culturale. Onofri riconosce come labile il confine tra le due sfere d'azione e come inscindibile il loro rapporto: la politica infatti «non solo corrisponde a una cultura, non solo produce cultura, non solo può essere “messa

⁶⁴¹ *ibidem*.

⁶⁴² F. Onofri, *Cultura è politica*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947, pp. 2 e 31-32.

in moto” da una determinata cultura (e non sempre, a differenza di come tu affermi) ma è sempre *anche* cultura, è cultura che si muove». ⁶⁴³

La seconda confutazione riguarda la definizione di politica come “automatismo” o “necessità” e l'attribuzione del concetto di “ricerca” unicamente alla sfera culturale. Onofri trova, in questo caso, una contraddizione quando Vittorini parla del ruolo dei “pifferai” al soldo della politica, dimostrando che anche gli uomini di cultura possono essere tacciati di automatismo. A questo punto Onofri si domanda cosa intenda lo scrittore per «autonomia della cultura», se voglia dire libertà d'azione in un campo specifico di attività che si distingue dagli altri pur essendone influenzato, oppure indipendenza assoluta senza «legami con la “necessità” e senza incidenze politiche. Allora credo che ti si debba dar torto». ⁶⁴⁴ Ogni processo culturale sarà, infatti, sempre condizionato *almeno* dalle tradizioni (culturali e politiche) così come ogni iniziativa politica sarà, in quanto espressione di un movimento sociale, anche un fatto culturale.

La risposta di Vittorini alla lettera sarà molto breve; egli affermerà che la cultura non può considerarsi libera dalle condizioni generali di civiltà in cui il mondo si trova ma si deve solo evitare l'interferenza di agenti esterni nel suo processo di elaborazione per «portarla a risentire in senso politico di tutto quello che accade».

4.3.6 *La fine del «Politecnico»*

Con il n. 39 del dicembre 1947 «Il Politecnico» cessa le pubblicazioni. Nell'ultimo numero tuttavia non si fa riferimento alla fine della rivista anzi, alcune testimonianze attestano l'ipotesi di una pubblicazione successiva, come l'invito rivolto ai lettori a rinnovare gli abbonamenti per il nuovo anno. Dunque è probabile che nel dicembre del 1947 ancora non fosse maturata l'idea di chiudere «Il Politecnico», tanto che nel febbraio dell'anno seguente Vittorini scriveva

⁶⁴³ *ibidem.*

⁶⁴⁴ *ibidem.*

ancora a Balbo: «[...] debbo anche pensare al numero ultimo di “Politecnico”». ⁶⁴⁵
Tuttavia sono scarse le testimonianze scritte di questa fase e le tappe che portarono alla chiusura della rivista sono ricostruibili solo in parte.

Ciò che risulta come certezza è che, nonostante la strenua difesa di Vittorini, il progetto del «Politecnico» finì soffocato dalle pressioni esterne. L'ingerenza del partito si rivelò troppo insistente, evidente fin da quel primo progetto di formazione dei *Gruppi di amici del Politecnico* che, come si è già sottolineato, se da un lato intendevano sostenere il settimanale, dall'altra miravano a controllarne le deviazioni “enciclopediche” e culturali. Fortini ricorda il timore espresso dalla redazione che mostrò «una notevole resistenza a quei “gruppi”» ⁶⁴⁶ e l'ostilità nei confronti di un'iniziativa che appariva come «uno dei tentativi accennati dalla direzione culturale del Partito Comunista per controllare maggiormente il settimanale». ⁶⁴⁷

Vittorini a poco a poco si ritroverà da solo a condurre la redazione del «Politecnico», costretto ad affrontare i problemi economici, polemiche politiche e le costanti pressioni del PCI e di Einaudi. A testimoniare questa travagliata fase vi sono le numerose lettere che Vittorini scrive ad amici e vecchi collaboratori in cerca di un qualsiasi sostegno; nell'ottobre 1946 confessa ad Albe Steiner la precaria situazione in cui versa la rivista:

Posso solo dirti che «Politecnico» è in pericolo continuo di vita, che la redazione ha dovuto sciogliersi, che sono rimasto solo a lavorarci, ma che tengo duro e terrò duro. Nel peggiore dei casi mi ridurrò a far uscire la rivista con periodicità trimestrale, ma la farò uscire fino al giorno che avremo miglior fortuna. ⁶⁴⁸

A Laughlin nel novembre dello stesso anno confessa l'isolazionismo nel quale è costretto: «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale, e non sempre posso sceglierlo come vorrei, perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi

⁶⁴⁵ E. Vittorini, *Lettera a Felice Balbo*, in *Gli anni del "Politecnico". Lettere (1945-1951)*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 150.

⁶⁴⁶ F. Fortini, *Che cosa è stato "Il Politecnico"*, cit., p. 46.

⁶⁴⁷ *ibidem*.

⁶⁴⁸ E. Vittorini, *Lettera a Albe e Lica Steiner*, in *Gli anni del "Politecnico". Lettere (1945-1951)*, cit., p. 76.

fanno intorno il vuoto».⁶⁴⁹ Le precarie condizioni in cui versa «Il Politecnico» spingono Vittorini da una parte a ricercare nuove collaborazioni e, dall'altra, a rafforzare quelle già esistenti; nell'ottobre del 1947 scrive a Pavese: «Ti rinnovo l'invito a collaborare a "Politecnico" [...]. Possibile che tu non senta minimamente il bisogno di avere una rivista in Italia sulla quale dire ogni tanto qualcosa che non potresti dire altrove?»,⁶⁵⁰ rivolgendo poi lo stesso appello poco dopo a Giacomo Debenedetti:

Mio caro Debenedetti, è possibile che tu non abbia alcun bisogno dell'esistenza di «Politecnico»? Voglio dire: di scrivere su «Politecnico», servirti di «Politecnico» e portare «Politecnico» a servire anche dal tuo punto di vista? Se mi lasciate solo, «Politecnico» sarà per forza settario, perché sarà soltanto la "mia" rivista.⁶⁵¹

A Fortini invece chiede un maggiore sforzo in questo momento difficile:

Caro Franco, le nuove posizioni di lotta sono certo più impegnative, e certo noi dobbiamo portarci su di esse, ma non per questo occorre lasciare da parte niente di quello che si può riassumere, come esperienza comune, nel lavoro che abbiamo chiamato «Politecnico».⁶⁵²

Nel dicembre del 1947 esce l'ultimo numero della rivista. Nella primavera dell'anno successivo, Vittorini scrive a Michel Arnaud:

Mio caro Michel, scusami il mio lungo silenzio, ho avuto un mese molto duro di lotte e perplessità per «Politecnico». Sono stato costretto, praticamente, a non farlo più. Perché avrei dovuto: o uniformarmi a una linea di attività non culturale (non critica, non scientifica); o lasciarmi spingere verso altre rive per me politicamente immonde. Ed entrambe le alternative sono per me inaccettabili. Il mio comunismo resta serio abbastanza per farmi preferire di tacere, forse anche in quanto ho nei miei

⁶⁴⁹ E. Vittorini, *Lettera James Laughlin*, ivi, p. 84.

⁶⁵⁰ E. Vittorini, *Lettera a Cesare Pavese*, ivi, p. 132.

⁶⁵¹ E. Vittorini, *Lettera a Giacomo Debenedetti*, ivi, p. 142.

⁶⁵² E. Vittorini, *Lettera a Franco Fortini*, ivi, p. 139.

libri il lavoro cui tengo di più.⁶⁵³

Il tentativo di tenere in vita la rivista o, almeno, il suo carattere sperimentale e divulgativo, si riversa nel progetto della collana «Nuovo Politecnico» per Einaudi alla quale avrebbe partecipato anche Vittorini. La collana non doveva porsi come continuazione del giornale e anche lo scrittore ne rivendica l'autonomia in una lettera che invia a Balbo: «La cosa deve presentarsi come nuova iniziativa Einaudi e non come continuazione dell'iniziativa “Politecnico”». ⁶⁵⁴ I progetti non proseguono secondo i piani prestabiliti e il «Nuovo Politecnico» verrà realizzato solo nel 1965.

Il graduale disinteresse della casa editrice Einaudi nel provare a salvare «Il Politecnico» è sempre più evidente. Nella primavera del '48 Vittorini scrive a Bilenchi nella speranza di trovare una via alternativa per mantenere in vita la rivista:

Un editore vorrebbe acquistare la testata del «Politecnico» e continuarla sia sotto la mia direzione sia sotto quella di altra persona. Io assolutamente non voglio saperne. Non posso. Ho preso troppo gusto a tacere. D'altra parte non potrei vedere la rivista finir male: sia in senso letterario, sia in senso politico. M'è parso che l'unica persona capace di dirigerla portandola a qualcosa di significativo saresti tu. Vorresti accettare?⁶⁵⁵

Bilenchi rifiuterà però la proposta, facendo riferimento al fardello di responsabilità che graverebbe su di lui:

[...] ereditando «Politecnico» si ereditano quindi troppe ricchezze, sulle quali c'è un sigillo ben preciso. Rifare Vittorini? Mi è impossibile perché, pur pensando molte cose nello stesso modo, io non sono Vittorini; non ho i tuoi scatti, la tua vivezza, la tua agilità. Fare «Politecnico» in un modo diverso sarebbe difficile: bisognerebbe trasformarlo in una rivista differente [...]. Quindi non mi sento di continuare «Politecnico» perché temo di

⁶⁵³ E. Vittorini, *Lettera a Michel Arnaud*, ivi, p. 155.

⁶⁵⁴ E. Vittorini, *Lettera a Felice Balbo*, p. 150.

⁶⁵⁵ E. Vittorini, *Lettera a Romano Bilenchi*, p. 168.

sciupare qualcosa e del resto anch'io non vedo chi potrebbe continuarlo; gente ce n'è, ma certamente non lo trasformerebbero: lo castrerebbero. Sarebbe ridicolo, sarebbe un'offesa a te che ci hai sudato sopra.⁶⁵⁶

Nonostante i tentativi di continuare a pubblicare la rivista, l'esperienza del «Politecnico» si concluderà con il n. 39.

La chiusura della testata coinciderà con il progressivo e deciso allontanamento di Vittorini dal PCI, che tributa al partito gran parte delle responsabilità nella fine del giornale; nel 1950 scrive a Laughlin: «[...] da due anni io non sono più solidale (*solidaire*) con i comunisti. Da quando è finito "Politecnico" per causa loro».⁶⁵⁷

L'anno successivo, nel 1951, Vittorini abbandona definitivamente il PCI, salutato da Togliatti con un articolo, uscito su «Rinascita» e intitolato *Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato*, firmato con lo pseudonimo Roderigo Castiglia. Qui il segretario del Partito attacca Vittorini come scrittore, come intellettuale e come uomo politico e ironizza sulla sua uscita dal partito: «A dire il vero, nelle nostre file pochi se ne sono accorti. Pochi si erano accorti, egualmente, che nelle nostre file egli ci fosse ancora».⁶⁵⁸

L'articolo di Togliatti licenzia con parole velenose l'attività di Vittorini in seno al PCI e come redattore della rivista, ritornando nuovamente a chiarire la sua idea di uomo di cultura:

Quello che da un intellettuale però si ha ragione di pretendere sin dall'inizio è una certa qualità del ragionare, soprattutto se si pretende, come sembra che in questo caso si pretenda, alla buona fede. Quello che in Vittorini manca, e manca certamente in molti altri ancora, è la qualità; e qualità ci sembra voler dire, per chi lavora essenzialmente col pensiero, capacità di analisi e visione generale del mondo del pensiero e delle lotte che oggi vi si combattono. Non ha questa visione generale chi non va più in là della frase fatta o del luogo comune, siano essi quelli della noiosa propaganda reazionaria, o quelli delle

⁶⁵⁶ R. Bilenchi, *Lettera a Elio Vittorini*, ivi, p. 169.

⁶⁵⁷ E. Vittorini, *Lettera a Laughlin*, ivi, p. 289.

⁶⁵⁸ P. Togliatti, *Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato*, in «Rinascita», n. 8-9, agosto – settembre 1951, pp. 393-394, ora in P. Togliatti, *I corsivi di Roderigo. Interventi politico-culturali dal 1944 al 1964*, a cura di O. Cecchi et al., Bari, De Donato, 1976, pp. 224-229.

tendenze pseudo filosofiche alla moda («l'uomo nasce solo», «l'uomo muore solo»: sciocchezze! L'uomo non è mai meno solo di quando nasce e di quando muore!).⁶⁵⁹

Questa si pone come la risposta definitiva a Vittorini, che pochi giorni prima aveva pubblicato sul giornale «La stampa» un articolo intitolato *Le vie degli ex-comunisti*,⁶⁶⁰ nel quale esprimeva in modo chiaro e inequivocabile il suo dissenso nei confronti della politica ufficiale del partito sul tema della libertà, lamentando come il comunismo, chiuso nella sua intolleranza ideologica, non riuscisse ad identificarsi con il liberalismo. Vittorini fa qui riferimento a tutti quegli autori, scrittori, pittori che hanno deciso di sottrarsi all'«*aut aut* del moralismo comunista» imposto dal partito, pur non rinunciando al credo ideologico.

Vittorini tornerà anni dopo sulla questione del «Politecnico» e sulla rottura con il PCI, con parole ammantate da una certa nota di rammarico. In una intervista del 1965, pubblicata sul «Contemporaneo», aggiunge:

Mi riferisco allo scontro con i professionisti della politica. Abbiamo mollato presto, in quello scontro. Abbiamo detto: i politici non ci capiscono, non possiamo andare d'accordo [...]. Anziché svolgere a fondo la battaglia, si è preferito rompere il contratto. È prevalsa la vecchia distinzione fra cultura e politica che veniva ancora dal crocianesimo, dall'influenza delle strutture tradizionali italiane. Non c'era stata scelta per un dibattito che portasse avanti la dinamicità delle forze politiche che sentivamo intorno a noi, maturate dalla guerra e dalla Resistenza, verso aspirazioni così vicine e così reali. È mancato l'impegno di dire ai politici: “siamo politici” anche noi.⁶⁶¹

Nonostante la chiusura del «Politecnico» Vittorini continuerà a lavorare nel settore editoriale, con le fondamentali esperienze, per la cultura italiana, dei «Gettoni» e del «Menabò».

⁶⁵⁹ *ibidem*

⁶⁶⁰ E. Vittorini, *Le vie degli ex comunisti*, in «La Stampa», 6 settembre 1951, ora in *Gli anni del "Politecnico". Lettere (1945-1951)*, cit., pp. 429-434.

⁶⁶¹ A. Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, in «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, p. 1019.

5. GLI ULTIMI ANNI

5.1 L'EPILOGO DI UNA CARRIERA

I cambiamenti avvenuti in Italia negli anni '50 costrinsero la letteratura a confrontarsi con una radicale trasformazione del tessuto sociale e con un repentino sviluppo economico che mutò il volto della società. La crescita industriale, l'incremento della produzione di beni di largo consumo e un sostanziale aumento del benessere collettivo concorsero a supportare il cosiddetto boom economico della metà del '900 e a rivoluzionare il panorama culturale grazie alla diffusione di nuovi mezzi di comunicazione che resero più facile la trasmissione e la divulgazione dei dati culturali. Soprattutto le riviste letterarie si fecero portavoce privilegiate di tali mutamenti, ponendosi come osservatori analitici dei cambiamenti in corso. La dilatazione degli orizzonti culturali, facilitata dalle nuove tecnologie di trasmissione dei dati, la crescente industrializzazione, la generale sete di cambiamento fornirono nuovi stimoli alla classe intellettuale che avviò un processo di rinnovamento delle teorie culturali indirizzate verso un'opposizione alla cultura avvertita come passata e passatista.

In linea con la sua costante attenzione verso i cambiamenti e le innovazioni, Elio Vittorini assume anche in questo caso un ruolo di apripista nella formazione intellettuale italiana degli anni della seconda rivoluzione industriale, con la solita «prontezza che aveva nel cogliere i sensi più aggiornati delle proposte e delle dispute letterarie».⁶⁶² Questo è lo spirito con il quale intraprende la sua nuova avventura editoriale con la fondazione della rivista «Il Menabò» in collaborazione con Italo Calvino. Obiettivo dichiarato è quello di fare della testata un nuovo strumento di *ricerca e progettazione*, valutando «a che punto ci troviamo nelle varie, troppe, questioni non solo letterarie oggi in sospeso, e per cercare di capire

⁶⁶² G. Manacorda, *Letteratura e industria*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 365.

come si potrebbe rimetterci in movimento».⁶⁶³ La ricerca verso cui si indirizza Vittorini è dunque ancora una volta tesa alla sperimentazione e all'indagine sulle nuove tesi teoriche, linguistiche e metodologiche del decennio a cavallo tra gli anni '50 e '60. Finalmente liberati dalle maglie dell'*engagement* di partito, gli intellettuali potevano aprirsi ad un processo di rinnovamento che, pur non ripudiando mai l'attenzione per le problematiche sociali e politiche, avesse un contatto diretto con la modernità e con i cambiamenti in corso e che fosse più recettivo nei confronti delle esperienze culturali straniere. All'appello allo sperimentalismo rispondeva anche la rivista «Officina», precedente fondamentale per «Il Menabò», fondata nel 1956 e redatta da Leonetti, Pasolini e Roversi. Ripudiando come deludente la situazione culturale e politica italiana, la rivista avviò una lotta contro la tradizione letteraria novecentesca fornendo, in risposta, una proposta letteraria che, partendo da una base intellettuale storicistico-gramsciana, fosse però in grado di confrontarsi con gli aspetti più vivi del presente culturale.

Il costante richiamo alla realtà circostante, la tensione verso l'innovazione e la ricerca caratterizzano anche gli ultimi anni dell'attività di Vittorini. L'esperienza della collana editoriale dei «Gettoni», «Il Menabò» sono tutte tappe di un percorso votato alla ricerca e all'istanza sperimentale presente in Vittorini fin dal «Politecnico». Terminata quest'ultima esperienza nel 1947, Vittorini si dedica alla scrittura e pubblicazione dei suoi romanzi, come *Il Sempione* e di *Le donne di Messina*; su quest'ultimo romanzo lavorò per tutto il '48, anno che registra l'assoluta assenza di Vittorini dalle riviste e dai periodici. Proprio la chiusura del «Politecnico», coincidente con un progressivo e definitivo allontanamento dal PCI, portano Vittorini a rifugiarsi nella scrittura: pubblica in questi anni *Il garofano rosso*, nel 1948, con una *Prefazione* che ha il sapore di un'amara riflessione sulla sua attività intellettuale, e *Le donne di Messina*, nel 1949, anche se l'autore continuò a lavorarvi e a riscriverne interi passi fino al 1964. Nel maggio del '49 inizia la selezione dei libri per i «Gettoni», collana editoriale einaudiana, e si mette al lavoro sulla stesura de *La garibaldina*, uscita a puntate sulla rivista «Il Ponte» nel '50 con il titolo iniziale de *Il soldato e la*

⁶⁶³ E. Vittorini, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 1, 1959, p. 1.

garibaldina. La fine degli anni '50 segna poi un periodo caratterizzato da una profonda riflessione teorica e un'intensa attività editoriale coincidente con un «silenzio d'autore» nel quale Vittorini relega la sua attività narrativa in uno spazio quasi esclusivamente personale. Continuerà a dedicarsi a fasi alterne al lungo processo di revisione de *Le donne di Messina* che, iniziato agli inizi del '50 durerà fino al '64 circa, e comporrà *Le città del mondo*, pubblicato, incompleto, postumo. Le sue ultime opere pubblicate, *Diario in pubblico* e *Le due tensioni*, sono raccolte di pensieri, riflessioni e saggi che racchiudono l'essenza dell'attività di Vittorini dell'ultimo decennio, fase nella quale il ruolo dell'intellettuale sovrasta quello dello scrittore-narratore, favorito da un'accresciuta presa di coscienza della nuova realtà sociale e industriale, dove si fondono «la sintesi e l'antitesi di tutta la militanza culturale di Elio Vittorini».⁶⁶⁴

Come afferma Calvino nell'introduzione al n. 10 del *Menabò*, pubblicato all'indomani della morte dello scrittore, per il Vittorini di quegli anni la letteratura è più che mai conoscenza e impegno sulla realtà: «Progetto, prospettiva, indicazione sono parole-chiave [...] Tutto il suo lavoro — creativo, critico, editoriale — ha intenzione e funzione di programma [...] il suo dato di partenza è l'esperienza letteraria del presente, la scoperta di quello che si va scrivendo, le tendenze che vanno affiorando».⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ E. Vittorini, *Vittorini tra due fuochi*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, p. XXI.

⁶⁶⁵ I. Calvino, *Progettazione e letteratura*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, pp. 73-95.

5.2 I GETTONI

A un anno dalla chiusura del «Politecnico», Vittorini riflette su una nuova collana editoriale. In molte sue lettere troviamo testimonianza della progettazione di una «Serie Azzurra», una collana di libri monotematici scritti a più mani. In alcuni carteggi, tra i quali una lettera del marzo 1948 a Jean Duché, Vittorini dà voce ai suoi piani: riflette su un'antologia di scritti, "opuscoli" o "quaderni" tra le 16 e le 64 pagine che avrebbe compreso racconti, saggi o poesie. Il progetto di una «sperimentale di narrativa» curata da Einaudi prende forma alla fine del '49; dal '51 al '58 Vittorini dirigerà la collana che verrà ribattezzata «I Gettoni» e che avrebbe raccolto racconti e romanzi di giovani scrittori principalmente italiani ma anche stranieri.

In una lettera a Calvino del febbraio del 1951, Vittorini spiega la scelta di quel nome per la collana editoriale:

Caro Calvino, propongo per titolo «I gettoni» per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc. – Poi suscita immagini metalliche e cittadine. In linea di massima lo preferirei a «La Vigna».⁶⁶⁶

La collana nasce dalla volontà di creare un'alternativa ai «Coralli», volumi raffinati e costosi, facilmente vendibile e orientati verso una maggiore fruibilità da parte del pubblico. «I Gettoni» raccolgono titoli di autori poco conosciuti, con una veste grafica disadorna e povera ma che introduce una sostanziale novità: la scheda editoriale, solitamente interna al volume, viene eliminata e il contenuto stampato sul risvolto della terza pagina di copertina. Le presentazioni erano per lo più firmate da Vittorini e miravano a dare al lettore informazioni sull'autore e sulla sua opera.

I volumi pubblicati saranno in totale 58 per 49 autori scelti tra gli emergenti

⁶⁶⁶ E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Torino Einaudi, 1977, p. 363.

e i poco noti; l'obiettivo della collana è esplicitato dallo stesso Vittorini:

[...] «I Gettoni» si pongono lo scopo limite di far conoscere ed apprezzare al nostro pubblico, fin dai loro primi passi, i «grandi» di domani. Ma si contenteranno di dargli, specie per i paesi letterariamente meno vivi, anche i libri di scrittori d'occasione che abbiano il semplice e pur prezioso valore della sincerità documentaria. Comunque vogliono fornire una possibilità di paragone tra le tendenze o gli atteggiamenti che hanno cominciato a prendere piede o magari a radicarsi in altri paesi: mostrandogli per quali vie diverse dalle nostre o affini alle nostre si cerchi oggi di essere, e si riesca ad essere, in Francia, in America, o in India, scrittori.⁶⁶⁷

In linea con tutti i progetti curati da Vittorini, anche la collana «I Gettoni» si struttura come una sorta di laboratorio creativo teso alla promozione della cultura emergente in una continua aspirazione all'innovazione e allo sperimentalismo. Il bagaglio di esperienze maturate nella redazione del «Politecnico» è evidente nel nuovo progetto cui prende parte Vittorini. La tensione verso la novità, la scoperta di nuovi autori che aveva guidato la rivista in molte sue scelte ritorna ora nella collana dei «Gettoni» che mantiene, inoltre, la medesima impostazione di un gruppo di lavoro nel quale le decisioni vengono pianificate da più persone, nonostante la persistenza di un certo autoritarismo di Vittorini.

Se indiscutibili sono gli elementi di continuità tra «Il Politecnico» e «I Gettoni» è altrettanto certo che di quella esperienza fortemente caratterizzata da un'istanza divulgativa e formativa non vi è più traccia nel nuovo percorso editoriale intrapreso da Vittorini, epurato, inoltre, da ogni contaminazione politica e militante.

L'avventura dei «Gettoni» si pone dunque come naturale evoluzione del percorso vittoriniano. La sua presenza nella nuova redazione è certamente in una posizione di predominanza rispetto al resto dei collaboratori: nonostante la selezione e l'approvazione dei testi proposti veda il coinvolgimento diretto dell'intero gruppo di lavoro, a Vittorini spetterà più volte l'ultima parola sulle

⁶⁶⁷ E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988, pp. 29-30.

scelte da fare. Il processo decisionale che caratterizza il lavoro nella collana è difficilmente ricostruibile, soprattutto perché non segnato da schemi rigorosi e regole stringenti che si ripetano costantemente allo stesso modo. Questo vale soprattutto per il reperimento dei nuovi testi. Le segnalazioni potevano arrivare da amici fidati di Vittorini, come Montale e Bilenchi, o essere valutati attraverso un confronto con consulenti einaudiani come Natalia Ginzburg, Luciano Foà e Carlo Fruttero; al vaglio prendeva parte anche la redazione einaudiana di Milano formata da Vito Camerano, Raffaele Crovi e Giuseppe Grasso.

Nella collana dunque i testi vengono esaminati da personaggi interni ed esterni alla casa editrice; i principali lettori delle opere prese in esame per la pubblicazione rimangono però Vittorini, Calvino, Natalia Ginzburg, Pavese e naturalmente Einaudi. I testi scelti venivano poi passati al Consiglio editoriale, tra i cui membri ricordiamo Luciano Foà, Norberto Bobbio e Sergio Solmi, che dava il consenso ultimo.

Lo stesso Vittorini, nella nota scritta per il *Catalogo generale delle Edizioni Einaudi* pubblicato nel 1956, indica i criteri di selezione dei romanzi per la collana:

Due sono i motivi per cui un manoscritto può diventare un gettone: o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria, oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa, che l'autore dimostri di possedere attraverso le sue pagine.⁶⁶⁸

Come rileva un importante articolo di Gian Carlo Ferretti, *La stagione dei «Gettoni»*,⁶⁶⁹ i volumi scelti ed editati dalla collana rivelano la presenza di due filoni narrativi principali. Il primo gruppo comprende opere appartenenti ad un certo neorealismo apparente che nella materia della guerra o del dopoguerra dimostra le tangenze più evidenti con quella corrente, ma che se ne allontana, usando le parole di Ferretti, per quella trattazione della materia tesa a

⁶⁶⁸ E. Vittorini, *Catalogo generale delle Edizioni Einaudi dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, Torino, Einaudi, 1956, in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, Torino, Aragno, 2007, p. XII.

⁶⁶⁹ G. C. Ferretti, *La stagione dei «Gettoni»*, in «Il Ponte», a. XXIX, n. 7- 8, luglio-agosto 1973, pp. 1021-1027.

«trascenderla al livello del “bello scrivere”, o dell’accensione lirica, o della risorsa formale più smalzata». ⁶⁷⁰ Al rifiuto delle modulazioni populistiche, patetiche e retoriche del neorealismo si contrappone un interesse per la storia italiana più recente, soprattutto per la guerra e la Resistenza, che si accompagna all’analisi per la cronaca e allo sguardo sulle realtà regionali. A questa categoria appartengono romanzi come *I parenti del Sud* di Carlo Montella, apprezzato da Vittorini per essersi affrancato dai «più violenti o lacrimosi dei modi messi in voga dal neorealismo», ⁶⁷¹ *I ventitrè giorni della città di Alba* di Beppe Fenoglio o *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri che rivendicava una certa autonomia rispetto alla categoria neorealista introducendo nel proprio romanzo la problematica del rapporto tra letteratura e industria. Il romanzo che più di tutti trova nel «bello scrivere» la sua sublimazione è senza dubbio *Il sergente della Libia* di Mario Tobino.

A introdurre il secondo filone tematico interessato dalle pubblicazioni dei gettoni è lo stesso Vittorini nel risvolto di copertina di *Fumo, fuoco e dispetto*, di Francesco Leonetti:

Esiste in disparte, ma non proprio secondaria, nella letteratura italiana, e almeno dal Cinquecento, una vena di gusto eterogeneo ed eccentrico, poliforme, praticamente barocca, incline a cercare il segno per vie traverse, e cioè a colpire divagando, con petulanza, con stizza, ma in fondo di natura molto razionale, e di un’inventiva che sempre culmina, pur come se si sbizzarrisse, in un rilancio di concretezza storica. Questa vena [...] riaffiorata di recente, per subito risprofondare, in certi aspetti della “Voce”, ha poi avuto in Carlo Emilio Gadda, tra il 1930 e il ’40, una sua buona manifestazione moderna, riuscita peraltro delle più estrose. Oggi ricompare con le sette code di questo Francesco Leonetti in mezzo ai giovani delle ultime generazioni, irta di tutte insieme le esigenze che il neo-contenutistico, il gramscismo, il culturalismo, eccetera, hanno reso proprie quali dell’una e quali dell’altra categoria, appunto, di giovani. [...] il suo romanzo [...] indaga verso direzioni svariate cercando di stabilire che vento tiri, al

⁶⁷⁰ *ibidem*, p. 1022.

⁶⁷¹ La citazione è tratta dal risvolto di copertina siglato da Vittorini del romanzo *I parenti del Sud* di C. Montella, edito da Einaudi per la collana «I Gettoni» nel 1953, ora in G. C. Ferretti, *La stagione dei «Gettoni»*, cit., p. 1022.

momento attuale, nei rapporti tra interiorità e realtà, e insomma tra angoscia e storia».⁶⁷²

In linea con questa tendenza votata allo sperimentalismo linguistico e strutturale, sono pubblicati romanzi come: *Il visconte dimezzato* di Calvino, *I vecchi compagni* di Cassola, *I compagni sconosciuti* di Lucentini, *Il dio di Roserio* di Testori e *L'altro elemento* di Giovanni Pirelli.

Tra i libri editi, solo 7 sono di autori stranieri; la loro presenza è giustificata da Vittorini nel risvolto di copertina di *La specie umana* di Antelme:

È sempre stato nel programma dei «Gettoni», fin dagli inizi della collana, di pubblicare anche stranieri accanto agli italiani. «Che abbiano esordito negli ultimi anni», si disse. «Che rappresentino delle esperienze nuove nelle letterature cui appartengono» [...]. Ma noi volevamo, per un mucchio di motivi, che «I gettoni» si affermasse anzitutto e soprattutto come collana di scrittori italiani [...]. Ora la collana s'è affermata appunto nel senso che volevamo. Abbiamo trovato un pubblico che non cerca solo di dilettersi e non ha degli interessi solo di consumatore [...]. Il nostro scopo limite, con i gettoni stranieri, sarebbe di fargli conoscere e apprezzare fin dagli inizi, e insomma dai loro primi passi, i “grandi” del domani. Ma ci contenteremo di dargli, specie per i paesi letterariamente poco vivi, anche libri di scrittori d'occasione che abbiano il semplice eppur prezioso valore della sincerità documentaria. Comunque gli forniremo una possibilità di paragone tra le tendenze o gli atteggiamenti dei nostri giovani e le tendenze o gli atteggiamenti che abbiano cominciato a prender piede o magari a radicarsi in altri paesi: mostrandogli per quali vie diverse dalle nostre o affini alle nostre si cerchi oggi di essere, e si riesca a essere, in Francia, in America o in India, scrittori.⁶⁷³

Gli autori stranieri pubblicati sono: Marguerite Duras (*Una diga sul pacifico*,

⁶⁷² La citazione è tratta dal risvolto di copertina del romanzo *Fumo, fuoco e dispetto* di F. Leonetti, edito per la collana «I Gettoni» nel 1956 ed è firmata da Vittorini, ora in G. C. Ferretti, *La stagione dei «Gettoni»*, cit., pp. 1024-1025.

⁶⁷³ La citazione di Vittorini è tratta dal risvolto di copertina dell'opera *La specie umana* di R. Antelme pubblicata nella collana «I Gettoni» nel 1954, ora in R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 381-382.

1951); Wright Morris (*Il padre dell'eroe*, 1954); Robert Antelme (*La specie umana*, 1954); Nelson Algren (*Le notti di Chicago*, 1954); Dylan Thomas (*Ritratto di un giovane artista*, 1955); Charles Rohmer (*L'altro*, 1955); Jean Luis Borges (*La biblioteca di Babele*, 1955); Elemire Zolla (*Minuetto all'inferno*, 1956).

Si è già notato come anche nei «Gettoni», così come in passato, Vittorini dimostri una gestione del lavoro accentratrice, concentrando su di sé gran parte delle fasi gestionali e decisionali dell'attività.

Nonostante l'iter di lavoro della collana editoriale prevedesse una collaborazione tra più personaggi e tra due sedi redazionali, Torino e Milano, la parola dello scrittore spesso era l'ultima a venir presa in considerazione. Lo stesso Calvino, referente di Vittorini a Torino, in alcune lettere rivela il peso delle volontà dello scrittore nelle fasi decisionali, affermando che la collana «si muove secondo i gusti personali di Vittorini» e che il ruolo della sede torinese sovente si riduceva ad essere un semplice supporto in caso di incertezza della redazione milanese. Tale atteggiamento sarà uno dei motivi principali dell'amplificazione delle già esistenti tensioni tra le due redazioni einaudiane. Questo spiega perché nel 1957, alla notizia della decisione di Einaudi di chiudere la sede di Milano per ragioni economiche, la fine della collana appare già scritta. Vittorini, in una lettera a Giulio Einaudi, giustificherà così la sua scelta:

Mandare avanti la collana, svolgendo tutto il lavoro di cernita a Torino, e riservando a me il compito di assentire o dissentire sul meglio, non mi pare possibile. Tu sai come è organizzato il lavoro di redazione. Non abbiamo, fino ad oggi, soltanto accettato o rifiutato libri. Siamo stati vicini agli autori. «I Gettoni» hanno ormai un numeroso stuolo di affezionati. Da questa affermazione, costruita e difesa, sono nati degli scrittori e dei libri. Con la redazione a Torino la realtà più propria della collana verrebbe certamente alterata. Con i miei attuali collaboratori i caratteri tipici della collana e la mia stessa via di ricerca sono ormai precisati. Rifare con altri tutta la strada che ho fatta con loro sarebbe molto difficile. E d'altra parte quello che a me

interessa non è firmare un lavoro ma propriamente farlo.⁶⁷⁴

Ai problemi gestionali si aggiungono poi quelli economici e una generale e graduale disaffezione di Vittorini e di Giulio Einaudi verso la collana, in favore invece di un maggior impegno per la crescita dei «Coralli». Vittorini nel frattempo entra in trattativa con Mondadori per una possibile collaborazione e avvia la progettazione del «Menabò».

5.2.1 Il caso *Gattopardo*

Il lavoro di Vittorini nella collana «I Gettoni» si concretizza in una gestione caratterizzata da un certo autoritarismo direzionale. I suoi pareri, le stroncature o il favore accordato ai titoli proposti per la pubblicazione spesso si rivelano come decisivi, a prescindere da quale sia la disposizione collettiva dell'organismo giudicante. L'impostazione corale della collana, la presenza di più autorevoli voci nella selezione delle opere si traduce in una serie di contrasti più o meno accesi e di divergenze di opinioni che portano al rifiuto o alla pubblicazione di titoli che non sempre trovano l'accordo unanime dei vari collaboratori. Questo è il caso ad esempio del *Fausto e Anna* di Cassola. L'entusiasmo di Vittorini si scontra con le remore di Calvino, sulle quali pesa un pregiudizio di tipo politico; anche il romanzo *Le domeniche di Napoli* di Aldo de Jaco, pur ottenendo il favore di Calvino, non convince Vittorini per quel patriottismo ammantato da un certo sentimentalismo mal sopportato; o ancora *Minuetto all'inferno* di Elemire Zolla che scatenò i disaccordi tra i due colleghi ma che fu pubblicato ugualmente nonostante il dissenso di Vittorini.

Il vero caso editoriale però è rappresentato da *Il Gattopardo*.

L'opera di Tomasi di Lampedusa venne composta tra la fine del 1954 e la primavera del 1957. Concepito inizialmente come una raccolta di «quattro novelle», il manoscritto venne inviato, non ancora nella sua veste definitiva,

⁶⁷⁴ E. Vittorini, *Lettera a Einaudi*, in *Per conoscere Vittorini*, a cura di G. Gronda, Milano, Mondadori, 1979, pp. 404-405.

all'editore Mondadori nel maggio '56 dal cugino dell'autore, Lucio Piccolo. Sergio Antonielli e Angelo Romanò, lettori della casa editrice, non bocciarono completamente la prima parte dell'opera pur individuando delle lacune nell'orchestrazione della vicenda e denunciando una scrittura piuttosto «anonima». Al loro giudizio si unì quello di Vittorini, allora coordinatore del comitato di lettura per la casa editrice:

Per i due primi lettori il lavoro manca soltanto di abilità; per il terzo di determinazione morale. Manca comunque qualcosa che rende monco il libro pur pregevole. Non si può far capire all'autore che dovrebbe rimetterci le mani (e in qual senso)? Intanto restituirei avendo cura di assicurarci che l'autore rispedisca a noi dopo fatta la revisione.⁶⁷⁵

Il rifiuto categorico poi di Roberto Cantini, Federico Federici e Alberto Mondadori determinarono la decisiva fine dell'ipotesi di una pubblicazione per la casa editrice milanese.

Nel marzo del 1957 Salvatore Fausto Flaccavio invia il dattiloscritto alla redazione della collana «I Gettoni». La decisione di non procedere con la pubblicazione fu comunicata da una lettera dello stesso Vittorini:

Il suo *Gattopardo* l'ho letto davvero con interesse e attenzione. Anche se come modi, tono, linguaggio e impostazione narrativa può apparire piuttosto vecchiotto, da fine Ottocento, il Suo è un libro molto serio e onesto, dove sincerità e impegno riescono a toccare il segno in momenti di acuta analisi psicologica, come nel cap. V, forse il più convincente di tutto il romanzo. Tuttavia, devo dirLe la verità, esso non mi pare sufficientemente equilibrato nelle sue parti, e io credo che questo “squilibrio” sia dovuto ai due interessi, saggistico (storia, sociologia eccetera) e narrativo, che si incontrano e si scontrano nel libro con prevalenza, in gran parte, del primo sul secondo. Per più di una buona metà, per esempio, il romanzo rasenta la prolissità nel descrivere la giornata del “giovane signore” siciliano (la recita quotidiana del rosario, la passeggiata in giradino con il cane Bendidò, la cena a villa

⁶⁷⁵ Il commento di Vittorini è ora consultabile in G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 267.

Salina, il “salto” a Palermo dall’amante eccetera...), mentre il resto finisce per risultare piuttosto schematico e affrettato. Voglio dire che seguendo passo passo il filo della storia di Don Fabrizio Salina, il libro non riesce a diventare (come vorrebbe) il racconto di un’epoca e, insieme, il racconto della decadenza di quell’epoca, ma piuttosto la descrizione delle reazioni psicologiche del Principe alle modificazioni politiche e sociali di quell’epoca [...]. Il linguaggio, più che le scene e le situazioni, mi pare riveli meglio, qua e là, il prevalente interesse saggistico-sociologico del romanzo [...]. Per il resto, purtroppo, mi trovo nell’assoluta impossibilità di prendere impegni o fare promesse, perché il programma dei «Gettoni» è ormai chiuso per almeno quattro anni.⁶⁷⁶

Emerge chiaramente che, al di là dei giudizi personali, il romanzo nella sua impostazione e nelle tematiche scelte è in completa antitesi con il carattere sperimentale cui i titoli dei «Gettoni» mirano.

Il dibattito sul *Gattopardo* si accende all’indomani della pubblicazione di un’intervista a Vittorini su «Il Giorno» del 24 febbraio 1959. Qui l’autore risponde alle domande sul rifiuto imposto all’opera di Tomasi di Lampedusa definita come «una seducente imitazione dei *Vicerè* di De Roberto», portavoce di una concezione della scrittura passatista che, in alcuni punti, diventa altresì «vecchia e scontata, così antiquatamente patetica». L’intervista scatena le reazioni di Bassani prima, colui che aveva accordato la pubblicazione del *Gattopardo* presso Feltrinelli, e Alessandra di Lampedusa poi, moglie dell’autore del romanzo incriminato. Il primo, dopo aver rivendicato la paternità della scoperta di alcuni autori citati da Vittorini come debuttanti nei «Gettoni», Carlo Cassola e Manlio Cancogni, conferma la fortuna del *Gattopardo* arrivato all’undicesima edizione. Alessandra di Lampedusa invece risponde alle accuse di plagio rivolte alla scena della morta descritta nel romanzo che sarebbero tratte da un film dedicato a Toulouse-Lautrec. Vittorini replicherà chiarendo, ma non ritrattando, le sue posizioni, affermando il ruolo che «I Gettoni» ebbero nella fortuna editoriale di Cassola e Cancogni e spiegando che il riferimento al film fosse funzionale a

⁶⁷⁶ La citazione è un autografo di Elio Vittorini citato in R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., pp. 386-388.

confermare un'immagine della morte abusata a tal punto da essere usata anche in pellicole cinematografiche.

Al dibattito si unisce anche Leonardo Sciascia con una lettera pubblicata su «L'Ora» il 19 marzo del '59 e che tenta di tirare le somme di una sua conferenza tenuta quello stesso anno a Palermo sul "Caso *Gattopardo*". Confermando la vicinanza dei suoi giudizi sul romanzo a quelli di Vittorini, Sciascia afferma la coerenza dimostrata dal responsabile dei «Gettoni» nel rifiutare la pubblicazione di un romanzo che non si mostrava in linea con le tendenze della letteratura contemporanea e che, come confermerà anche in saggi successivi scritti sul *Gattopardo*, sembra assolvere l'aristocrazia da certe indubbe responsabilità storiche.

Nonostante il dibattito fosse ancora lontano dall'essersi esaurito, Vittorini decise di non intervenire più sulla questione.

5.3 IL MENABÒ

Nel 1958 si esaurisce l'esperienza dei «Gettoni». Vittorini e Giulio Einaudi riflettono sulla possibilità di lavorare alla creazione di «quaderni» o di una «rivista» che desse loro modo di proseguire il cammino intrapreso nell'ambito editoriale. Nel 1959, dalla collaborazione tra i due e Italo Calvino, nasce il progetto di una nuova rivista, «Il Menabò», cui Vittorini si dedicherà fino al 1966, anno della sua morte. Calvino continuerà a portare avanti il progetto fino all'anno successivo con l'uscita del decimo e ultimo fascicolo. Da alcune testimonianze epistolari è possibile leggere che il rapporto lavorativo tra i due autori era impostato secondo un'equa distribuzione di responsabilità e ruoli; l'intenzione era dunque quella di «dirigere la faccenda a quattro mani, mettendo fuori tutti e due i *loro* nomi e conducendo tutti e due, a colpi alterni, il discorso critico che ci sarebbe da fare in margine ai testi». ⁶⁷⁷

L'iniziativa si presenta come la naturale sintesi delle esperienze del «Politecnico» e dei «Gettoni», delle quali coglie elementi caratterizzanti dell'uno e dell'altro. «Il Menabò», infatti, è descritto come un esperimento editoriale che «ha i caratteri insieme di una rivista e di una collana letteraria»: ⁶⁷⁸ una rivista dunque, che presenta specifiche caratteristiche grafiche e che ha un'uscita periodica sebbene non rigidamente scadenzata, ma anche una collana, nella sua volontà di presentare al pubblico testi letterari di giovani autori. Vittorini, nell'editoriale che fa da introduzione alla prima uscita, spiega la natura ambivalente del periodico:

I testi di letteratura creativa che vi andremo pubblicando (di narrativa, di poesia, di teatro) saranno tutti così lunghi che ciascuno di essi dovrebbe poter fare libro a sé ed essere comunque in grado di dare un'idea completa della personalità (al momento) di chi lo ha scritto. Per questo l'iniziativa è da collana. ⁶⁷⁹

⁶⁷⁷ E. Vittorini, *Lettera a I. Calvino*, 25 novembre 1957, ora in G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 285.

⁶⁷⁸ *Premessa* a «Il Menabò», n. 1, 1959, pp. 1-2.

⁶⁷⁹ *ibidem*.

Inoltre i testi saranno commentati di volta in volta da uno scritto d'approfondimento:

E accanto a ogni testo un saggio critico (concertato in sede di direzione) che tratti non già del testo stesso ma del problema o della tendenza che il testo coinvolge.⁶⁸⁰

Si ribadisce così l'intenzione di fornire al lettore un quadro complessivo dello stato della letteratura, proponendo elementi di riflessione o di approfondimento in un contesto pluridisciplinare. Gli autori qui presentati sono i principali animatori del panorama culturale italiano degli anni '50 – '60; vengono pubblicate opere di Ottiero Ottieri, Carlo Emilio Gadda, Edoardo Sanguineti, sono presentati autori emergenti come Stefano D'Arrigo e Lucio Mastronardi e compaiono poesie di Volponi, Leonetti e Pasolini. Tra quest'ultimi vi erano collaboratori di «Officina», rivista sempre seguita con interesse da Vittorini, come Fortini e Leonetti. Non mancano poi gli interventi, saggistici o letterari, di autori stranieri come Roland Barthes, Marguerite Duras e Jean Genet.

Il manifesto programmatico della testata giornalistica, espresso a grandi linee dallo scritto introduttivo di Vittorini al fascicolo 1°, pone in primo piano la volontà di farsi strumento di lettura della realtà presente utilizzando, come tramite, la letteratura, «filtro di coscienza e giudizio sulla vita». Nel processo evolutivo dell'intellettuale Vittorini, si compie con «Il Menabò» un ulteriore passo in avanti: se nel «Politecnico» l'intenzione espressa era di avviare un rinnovamento culturale che fosse il traino anche di un cambiamento sociale, nel «Menabò» l'autore inizia a circoscrivere il campo di intervento mirando solo ad agire nell'ambito della letteratura e rivolgendosi soprattutto ad un uditorio di addetti ai lavori. «Il Menabò» si propone dunque di indagare sullo stato della cultura italiana contribuendo al suo rinnovamento e rilancio:

Questo per cercare di vedere a che punto ci troviamo nelle varie, troppe, questioni non solo letterarie oggi in sospenso, e per cercare di capire come si

⁶⁸⁰ *ibidem*.

potrebbe rimetterci in movimento.⁶⁸¹

Il punto di partenza per il processo di cambiamento è la constatazione dei problemi che affliggono la letteratura e che vengono enucleati da Vittorini nello scritto introduttivo. Il ristagno culturale e la crisi del valore intellettuale nascono da una crescente dequalificazione sociale e sono dovuti ad una incapacità di rompere con le tradizioni: «il compiacimento a “non dar scandalo”» e la «mancanza di tensione» hanno segnato la crisi delle lettere in Italia. Non migliore è la situazione europea; Vittorini accusa la «nuova scuola» francese e i «giovani tromboni della rivolta a vanvera» di aver frenato la vivacità intellettuale caratterizzante il periodo immediatamente successivo alla fine della seconda guerra mondiale.

L'aspetto sociale e storico entra poi nel quadro d'analisi di tale crisi: la “razionalizzazione” messa in campo dall'istituzione capitalista ha ridotto l'intellettuale a semplice strumento sociale, ponendo fine alla sua indipendenza e autonomia. L'alienazione che deriva da tale processo sociale è la deriva dalla quale affrancarsi. La ricerca di una nuova identità sociale e il risanamento della crisi culturale sono, dunque, il punto di arrivo del progetto propugnato dal «Menabò».

Il cambiamento cui ambisce la nuova rivista spiega anche il perché della costruzione dei testi pubblicati nel «Menabò». Nell'aspirazione a fornire un quadro informativo che soddisfi non solo istanze letterarie ma anche sociali e politiche, i testi pubblicati sono sempre accompagnati da *Notizie*, indicazioni di tipo biografico e critico, che, come testimonia Vittorini in una intervista rilasciata a «Il Giorno», trattano «non già del testo ma del problema o della tendenza che il testo coinvolge».⁶⁸² Per realizzare il nuovo progetto è poi necessario intervenire sul linguaggio letterario che non deve più dare una rappresentazione mimetica di ciò che descrive ma deve farsi metafora, cambiare per adattarsi a nuovi significati:

I nomi (e dico i nomi, non dico le parole) che abbiamo a disposizione sono

⁶⁸¹ *ibidem*.

⁶⁸² E. Vittorini, *Scrivo libri ma penso ad altro*, intervista di R. Ponticelli, «Il Giorno», 24 febbraio 1959, p. 9, ora in G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. XIII.

tutti dei vecchi nomi, una vecchia eredità di nomi che non corrispondono più alle cose nuove (ai nuovi rapporti) tra cui viviamo. Noi in effetti siamo tanto schiacciati dall'eredità di questi vecchi nomi (questi miti) che rischiamo continuamente di non sapere di che cosa stiamo parlando. Noi rischiamo di fare del nominalismo, di obliterare le cose attraverso l'abbondanza di nomi inadeguati e precostituiti che usiamo per indicarle.⁶⁸³

Il rilancio della letteratura parte dunque da un rinnovamento del linguaggio che permetta «un rapporto più diretto fra la coscienza dell'uomo e la realtà del mondo moderno».⁶⁸⁴ Vittorini dunque riconosce l'inattualità dell'impostazione mimetica preferendogli un linguaggio che esprima il nuovo corso sociale, una «letteratura cosiddetta d'industria che prende le fabbriche per argomento».⁶⁸⁵

Il problema della lingua viene analizzato già a partire dal primo fascicolo della rivista nell'articolo firmato da Vittorini *Parlato e metafora*. Qui l'autore riflette sulla cifra espressiva letteraria divisa tra «parlato», che nella mimesi con l'espressività linguistica non riesce a ben «tradurre in parole» il mondo che osserva, e la «metafora» che arricchisce la lingua rivestendo di forme nuove la parola e che è in grado di «inventare» la realtà. La «metafora» dunque diventa strumento per il rinnovamento del linguaggio e con esso della letteratura: solo così lo scrittore che riconoscerà la necessità di propendere per un linguaggio «vivo», ossia «quello in cui si attua una continua e libera scelta»,⁶⁸⁶ potrà aprirsi ad una nuova conoscenza del mondo, libero finalmente dai vincoli imposti dalla civiltà industriale e scientifica.

Nel secondo numero della rivista Vittorini tornerà sulla questione della lingua sollecitato da alcune lettere di lettori che richiedevano maggiori chiarimenti sulle sue esternazioni. Il rischio che si correva era che le dichiarazioni di Vittorini fossero interpretate come un incentivo all'uso del dialetto, consuetudine rifiutata dall'autore che sempre aveva scongiurato e biasimato le derive populistiche della letteratura. Vittorini distingue, infatti, tra «linguaggio di frasi fatte» e linguaggio di parole «“liberamente” associate», semplicisticamente nominate come dialetto

⁶⁸³ E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, p. 5.

⁶⁸⁴ *ivi*, p. 4.

⁶⁸⁵ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1970, p. 464.

⁶⁸⁶ E. Vittorini, *Parlato e metafora*, in «Il Menabò», n. 1, 1959, p. 125.

l'una e lingua l'altra. Il merito dello scrittore è dunque di portare il primo «ad essere il secondo», ossia di utilizzare il dialetto per esprimere un nuovo rapporto con la realtà, «un linguaggio che giudica e definisce ex novo»,⁶⁸⁷ ristabilendo il significato di quelle parole che mostravano rapporti ormai logori e passati con il significante:

Uno scrittore che adoperi la lingua d'una qualunque tradizione letteraria con ingegno soltanto «mimetico» farà in ogni caso opera conformistica e provinciale. Mentre uno scrittore che adoperi un dialetto o addirittura un gergo ma con ingegno anche capace di «metafora» [...] può darsi invece che faccia opera nazionale e a portata universale.⁶⁸⁸

Nel secondo numero del «Menabò», dedicato principalmente alla poesia e agli scritti in versi con opere di Leonetti, Pagliarini, Pennati e Volponi, due saggi di Calvino e Fortini supportano la riflessione di Vittorini sul nuovo corso della letteratura aprendo il discorso anche al rapporto dell'uomo con il tempo e la storia. Nel suo saggio *Il mare dell'oggettività*,⁶⁸⁹ Calvino scrive della «perdita dell'io» enunciata per la prima volta da Sartre nella *Nausée*, che ha segnato l'umanità alla fine del secondo conflitto mondiale, raccontando di un io costretto alla resa di fronte all'oggettività che definisce il nuovo rapporto tra soggetto e oggetto:

Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza, la volontà, il giudizio individuale e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste.⁶⁹⁰

Alla tendenza primo - novecentesca della rappresentazione di un «io» dominante che «pareva voler inondare tutto, contestare la cittadinanza dell'uomo in un

⁶⁸⁷ E. Vittorini, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 2, 1960, pp. 1-3.

⁶⁸⁸ *ivi*, p. 3.

⁶⁸⁹ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il Menabò», n. 2, 1960, pp. 9-14.

⁶⁹⁰ *ivi*, p. 9.

mondo oggettivo per farlo reagire nel fiume ininterrotto del monologo interiore»,⁶⁹¹ Calvino contrappone autori come Pasternak e Musil che rimasero soffocati «nelle sabbie mobili della oggettività», nella convinzione che la storia fosse un fenomeno che trascendeva l'uomo. L'unica soluzione possibile, dunque, continua Calvino, è di uscire dal «magma dell'oggettività», riacquistare un distacco storico che permetta il passaggio «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza»⁶⁹² così come hanno fatto, in Italia, Pasolini e Gadda.

Nel saggio *Le poesie italiane di questi anni*,⁶⁹³ Fortini traccia un panorama della poesia italiana individuando, per la produzione poetica antecedente la seconda guerra mondiale, tre tendenze principali: la «nostalgia di un equilibrio perduto o immaginario», rappresentato da Saba o Noventa; la «resistenza, senza speranza al male-metafasico, storico, biografico», di cui si fa portavoce Montale; infine il «diniego di comunicazione» proprio della poesia ermetica. In queste tre categorie Fortini riconosce una «poesia di classe incapace di drammi», nella quale il dato storico è rimosso e l'attitudine è di una generale inabilità a porsi in maniera critica di fronte ai fenomeni storici:

Poesia di classe, che geme contro un fato o una cronaca ma non può o non vuole muovere da una risoluta assunzione del proprio stato storico; in diritto, vuol identificarsi con lo spirito e l'umanità; di fatto, non osa neppure esercitare quel diritto, né raffigurare il proprio antagonista occasionale, il fascismo, o il primo nemico vero, il comunismo. Poesia di una classe incapace di dramma: il conflitto scompare dalle pagine e resta, fra quelle scritte, come una pagina bianca.⁶⁹⁴

Nella ricognizione temporale dell'evoluzione della poesia, Fortini ritrova, nel periodo che va tra i due conflitti mondiali, «tre immagini dell'uomo contemporaneo» che sono espressione di tre diversi modi di relazionarsi con la realtà e con il tempo e che sono rappresentate da autori come Saba, Noventa, Ungaretti e Montale. In questa poesia il tempo storico ha iniziato ad assorbire il

⁶⁹¹ *ivi*, p. 11.

⁶⁹² *ivi*, p. 14.

⁶⁹³ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il Menabò», n. 2, 1960, pp. 103-142.

⁶⁹⁴ *ivi*, p. 103.

tempo personale, fino ad identificarsi con esso:

Questo inserimento delle biografie in un complesso di eventi ha voluto dire anche inserire il proprio passato e il proprio futuro nel passato o nel futuro di un popolo, o classe o genere umano, non soltanto ripresa dunque, nel senso romantico della storia, ma anche della Stimmung della Ginestra.⁶⁹⁵

Il passaggio attraverso gli anni della guerra, l'esperienza resistenziale e dell'immediato dopoguerra è ciò che determina l'evoluzione e il cambiamento del fare poesia, che anche in questo caso Fortini esemplifica in tre tendenze principali che chiama «del transito», «della contraddizione» e «dell'avvento».

La prima, riconoscibile in autori come Montale, Luzi e Sereni prende le mosse dall'ermetismo e ne è una sua evoluzione che trova espressione nel distacco dagli eventi e dal contingente; la seconda, identificabile in Pasolini e negli sperimentali neo-avanguardisti come Pagliarini e Sanguineti, si esemplifica nella coscienza del dato storico (e con esso dei conflitti che hanno tormentato l'umanità) e affonda le radici nelle contraddizioni della società ed esperisce la realtà della nuova età moderna; infine la categoria poetica, nella quale si riconosce lo stesso Fortini, che si fa espressione della «coscienza infelice». Essa si pone in una posizione dialettica con la realtà, guardando al dato storico ma tentando di superarlo, e vede nella rivoluzione quell'avvento in grado di eliminare le sovrastrutture del mondo cristiano-borghese.

Fortini conclude precisando che:

Non ha senso chiedersi se e in che misura la più recente poesia italiana rappresenti o interpreti, come una volta si sarebbe detto, «la verità del nostro presente», perché non sappiamo davvero che cosa possa essere «la verità del nostro presente».⁶⁹⁶

Dunque la poesia deve essere intesa come il modo che le classi sociali hanno di valutare la realtà e la loro posizione nel mondo.

⁶⁹⁵ *ivi*, p. 110.

⁶⁹⁶ *ivi*, p. 139.

I saggi di Calvino e Fortini aprono la strada alla ridefinizione del nuovo corso sociale e all'interpretazione del diverso ruolo che l'uomo assume di fronte alla storia e alla società che verrà indagato approfonditamente nella riflessione che si inaugura nel n. 4 del «Menabò» con il saggio *Industria e letteratura*.⁶⁹⁷

Il cambiamento socio-economico che ha investito l'Italia e l'Europa in generale e che ha subito una fortissima accelerata nel periodo post-bellico ha avuto notevoli ripercussioni sull'uomo, sul suo ambiente e sulle sue manifestazioni artistiche, sociali e comportamentali. A partire dagli anni Cinquanta, l'ascesa industriale dell'economia, con il suo portato di nuovi problemi e nuove criticità, ha influito notevolmente sugli assetti sociali. Partendo da queste constatazioni, Vittorini e gli autori del «Menabò» avviano un'analisi delle risposte che la letteratura ha dato, o sta dando, a tali mutamenti. Nello scritto introduttivo *Industria e letteratura*, Vittorini illustra l'atteggiamento della cultura di fronte alle novità sociali, riscontrando una difficoltà generalizzata a rapportarsi a questo nuovo corso:

Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello «naturale», è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il «naturale». Esso ha ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne dei vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci.⁶⁹⁸

Lo scenario che traccia Vittorini è dunque di una società che non è stata ancora in grado di creare nuovi strumenti espressivi che le permettano di “possedere” il mondo industriale, senza subirlo passivamente. Il grande limite riscontrato risiede nell'attestazione di un mondo industriale tuttora visto e interpretato in ambito letterario con le medesime forme utilizzate un tempo per descrivere la società preindustriale; di fronte a questa novità tematica, alla quale ci si accosta con un tipo di approccio «mediato dall'ideologia», l'intellettuale non riesce a produrre una rappresentazione del mondo dell'industria che, fuori da ogni atteggiamento

⁶⁹⁷ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», n. 4, 1961, pp. 13-20.

⁶⁹⁸ *ivi*, p. 13.

«disperato», si configuri in positivo come «progetto di libertà» per l'uomo immerso nella nuova situazione:

[...] è innegabile che la letteratura, in confronto alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi e in ogni nostro rapporto con essa, risulta nel suo complesso storicamente più arretrata non solo della sociologia neomarxista o di alcune tecnologie (e della loro incipiente filosofia della tecnica) ma anche di attività artistiche come la pittura e la musica che almeno si sono lasciate dietro le spalle, e a cominciare da tempi in cui l'«industria» era alle prime avvisaglie, la loro dimensione melodica di vecchie complici della «natura».⁶⁹⁹

L'autore riflette dunque sulla generale lentezza di assimilazione, da parte della categoria letteraria, dei cambiamenti accorsi con la nuova rivoluzione industriale:

E i narrativi, lungi dal trattare un qualunque vantaggio di novità di sguardo (e di giudizio) della nuova materia che trattano, sembrano invece trovarsi talmente impacciati che si comportano dinanzi ad essa come se fosse un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa e non un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana: riducendosi con ciò a darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica e quindi d'un significato meno attuale di altri testi letterari che magari ignorano tutto della fabbrica [...].⁷⁰⁰

Vittorini dunque delinea un quadro di arretratezza della letteratura, incapace di rispondere al cambiamento con forme letterarie nuove e inabile a rapportarsi «alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi». A questa lentezza, l'autore replica con una proposta di letteratura industriale che sviluppi novità linguistico-formali in grado di rispondere all'evoluzione dei processi tecnici e scientifici della società neo-capitalista:

Lo scrittore è di fabbriche e di aziende che racconta, ma non ha interesse agli

⁶⁹⁹ *ibidem.*

⁷⁰⁰ *ivi*, p. 14.

oggetti nuovi e gesti nuovi che costituiscono la nuova realtà attraverso gli sviluppi delle fabbriche e aziende [...]. Ora una letteratura che fosse pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale, conterrebbe tra l'altro l'istanza di questo passaggio ulteriore, e non ideologicamente, ma nelle cose per il fatto stesso che la rappresentazione comporta sempre [...] un minimo di progettazione.⁷⁰¹

Nonostante le premesse finora esposte non siano rassicuranti, Vittorini individua degli elementi di progresso nella poesia capace, molto di più di quanto non si sia dimostrata la letteratura, di sviluppare strumenti linguistici adeguati ad esprimere il nuovo mondo. Aprendosi anche all'analisi della letteratura europea, non soffermandosi dunque solo sulla situazione italiana, Vittorini riconosce che alcune manifestazioni letterarie, pur non prendendo l'industrializzazione come argomento di discettazione, si sono rivelate ben più vicine al rinnovamento in questione:

Ad esempio i prodotti della cosiddetta «*école du regard*», il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura cosiddetta d'industria che prende le fabbriche per argomento.⁷⁰²

Ciò però che Vittorini contesta all'*école du regard* è una sostanziale mancanza di «progettazione» che le impedisce di far fronte in maniera adeguata alle nuove necessità della letteratura:

Ciò che ha di vecchio rispetto all'industria una letteratura come quella del «regard» [...] è l'atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo.⁷⁰³

⁷⁰¹ *ivi*, pp. 16-18.

⁷⁰² *ivi*, p. 18.

⁷⁰³ *ivi*, p. 17.

Ciò cui punta Vittorini è un nuovo impegno dello scrittore che gli permetta di superare le barriere del naturalismo per rivestire il ruolo di interprete della realtà industriale con strumenti linguistici finalmente adeguati.

Il resto degli scritti che compaiono sul n. 4 del «Menabò» fanno da cornice all'intervento di Vittorini, arricchendolo di ulteriori suggestioni e spunti di riflessione. Nell'articolo *Dalla natura all'industria*⁷⁰⁴ Gianni Scalia introduce, ricollegandosi all'atteggiamento di passività dimostrato dall'intellettuale, il concetto di *alienazione*: «il dato fondamentale del lavoro industriale è l'alienazione. E il tema dell'alienazione è alla base di ogni possibile *attività* conoscitiva (non retorica e decorativa)». L'alienazione dunque determina la definitiva condanna di una progettazione del proprio futuro, costretto nell'annullamento dell'io in favore della coscienza collettiva. L'industria, diventata «un complesso costitutivamente strutturale e ideologico, economico ed esistenziale» non può più essere rappresentata con i vecchi strumenti linguistici ma deve essere raccontata attraverso il ricorso a nuove metodologie:

Per realizzare questa consapevolezza è necessario che la letteratura non si collochi da un punto di vista *inferiore* o *superiore* al proprio oggetto industriale. Dal lato dell'*inferiorità* il limite è il preteso ritorno all'umanità *naturale*, preindustriale. Per alcuni scrittori il rapporto con la realtà è anteriore alla conoscenza (e al giudizio) della realtà industriale [...] Dal punto di vista della *superiorità*, spesso si sostiene un pregiudizio umanistico o idealistico: la presunzione che la letteratura sia superamento delle condizioni sociali ed economiche, trasfigurazione verbale dei contrasti, definizione, nella rappresentazione ideale, dell'essenza umana.⁷⁰⁵

La posizione che deve assumere la letteratura non è dunque né di inferiorità, cosa che coinciderebbe con un ritorno alla natura, né di superiorità, rischiando così di trasfigurare idealisticamente i contrasti sociali ed economici caratteristici dell'era industriale. Attraverso la ragione, lo scrittore prende coscienza del processo di «artificializzazione della realtà» operato dall'industria; così alla letteratura non

⁷⁰⁴ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, in «Il Menabò», n. 4, 1961, pp. 95-114.

⁷⁰⁵ *ivi*, p. 98.

resta che farsi carico della responsabilità di raccontare l'alienazione e cercare il modo per allontanarsene: «Il compito di una letteratura contemporanea è, certo, quello di anticipare nella rappresentazione dell'alienazione industriale, il divenire della liberazione dall'alienazione industriale».⁷⁰⁶

Ad approfondire le riflessioni di fin qui esposte sono, nel quarto numero del «Menabò», una serie di testi letterari che traggono ispirazione dal mondo della fabbrica ma che, come ha cercato di dimostrare Vittorini, non sembrano ancora in grado di colmare il vuoto letterario di una narrativa incapace di indagare a fondo nel nuovo ruolo della vita industriale: Ottiero Ottieri con il *Taccuino industriale*, le poesie di Lamberto Pignotti, il racconto *Il capolavoro* di Luigi Davì, considerato da Calvino la più autentica voce del mondo della fabbrica.

A chiudere il numero è la ricostruzione di Marco Forti della letteratura industriale che, nell'articolo *Temi industriali della narrativa italiana*,⁷⁰⁷ ripercorre le tappe principali della narrativa di fabbrica partendo dagli anni '30 con Bilenchi e *Erica e i suoi fratelli* di Vittorini fino ad arrivare ai testi di Bianciardi, come *Il lavoro culturale* e *L'integrazione*, e di Bufalari, autore de *La Masseria*. Nell'analisi di Forti sono ricordati scrittori come Davì che, nel passaggio da *Gymkana-Cross* a *Uno mandato da un tale*, è riuscito ad affrancarsi da certe derive folkloristiche per approdare ad una riflessione sul mondo operaio raccontato in chiave neorealista e vagamente scapigliato. Forti passa poi alla riflessione su *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog* di Calvino che, nonostante certe concessioni al fantastico, riescono a raccontare della condizione di sconcertante alienazione in cui sono costretti i lavoratori. La parabola si chiude poi con la valutazione di *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto* di Ottieri e *Il senatore* di Buzzi.

Le considerazioni impostate nel n. 4 continuano nell'uscita successiva della rivista. L'editoriale firmato ancora una volta da Vittorini illustra la volontà di portare avanti la riflessione iniziata con *Industria e letteratura*. Il n. 5 si propone dunque di presentare al lettore le reazioni dei collaboratori e degli scrittori vicini al «Menabò» suscitate dal saggio vittoriniano ma, lungi dal trarre qualsiasi tipo di conclusione, ci si limita a lasciare «che il discorso segni ora una semplice seconda

⁷⁰⁶ *ivi*, p. 108.

⁷⁰⁷ M. Forti, *Temi industriali della narrativa italiana*, in «Il Menabò», n. 4, 1961, pp. 213-239.

tappa»:⁷⁰⁸

Vi accennavamo già nell'editoriale del Menabò 1, e vi abbiamo accennato nel Menabò 2, vi abbiamo accennato nel Menabò 4. Qui abbiamo lasciato che tutto, intorno a noi, risuoni di voci di cui non possiamo dire che siano sempre in rapporto con le idee delle nostre prove consuete.⁷⁰⁹

Tra i saggi più rilevanti sicuramente vi è quello di Umberto Eco che prende parte al dibattito con l'articolo *Del modo di formare come impegno sulla realtà*,⁷¹⁰ intervento che viene commentato con attenzione da Vittorini. Quest'ultimo, anticipando nel suo editoriale le posizioni di Eco e contestandone la proposta di un raggiunto status-quo tra i due termini della riflessione, riferisce come il critico proponga un rapporto di equilibrio definito e definitivo tra «idee e fenomeni di gusto, idee e opere di letteratura». Accettabile per Vittorini è invece la sua posizione circa la necessità di distinguere tra «alienazione al padrone, al potere, all'autorità, cioè l'alienazione storico-sociale, e l'alienazione alla cosa che oggi s'accentua sempre più e va sempre più complicando il quadro».⁷¹¹ Eco pone al centro della sua riflessione l'alienazione e il modo in cui tale condizione sia stata declinata e interpretata dai sistemi formali dell'arte:

Alienarsi-a-qualcosa vuol dire [...] rinunciare a se stesso per consegnarsi a un potere estraneo, farsi altro in qualcosa, e quindi non più agire nei confronti di qualcosa, ma *essere-agito-da* qualcosa che non siamo più noi.⁷¹²

L'alienazione viene descritta come elemento determinante nello sviluppo delle dinamiche della società industriale moderna, costituendo «di fatto la nuova condizione in cui siamo chiamati a vivere».⁷¹³ Così l'espressione artistica e letteraria si potrà esprimere «solo attraverso l'assunzione, l'invenzione, di

⁷⁰⁸ E. Vittorini, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, p. 1.

⁷⁰⁹ *ibidem*.

⁷¹⁰ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, pp. 198-237.

⁷¹¹ E. Vittorini, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 5, 1962.

⁷¹² U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 199.

⁷¹³ *ivi*, p. 213.

strutture formali che facciano il *modello* di questa situazione»: l'artista consapevole dell'inefficacia del proprio sistema comunicativo a rappresentare questa nuova condizione storica dovrà provvedere alla creazione di un mutato modello espressivo. Tuttavia il sistema dell'arte non è stato, a oggi, in grado di adeguarsi alle nuove necessità sorte:

[...] è un universo in crisi [...] perché il linguaggio riproduce una struttura dei fenomeni che non è più quella con cui i fenomeni si presentano nelle descrizioni operative che ne diamo; perché le regole di convivenza sociale si reggono su moduli d'ordine che non riproducono affatto lo squilibrio effettivo di questi rapporti.⁷¹⁴

Da qui deriva la constatazione che il vero *contenuto* dell'opera sarà «il modo di vedere e di giudicare il mondo». Alla luce di tale affermazione è chiaro che per Eco il discrimine tra una letteratura reazionaria e una letteratura in linea con l'ambiente storico e culturale nel quale nasce è da individuare sul piano formale ancor prima che su quello tematico.

Nel dibattito interviene anche Calvino con il saggio *La sfida del labirinto*.⁷¹⁵ L'autore spiega come, di fronte al cambiamento radicale apportato da ciò che definisce come la «seconda rivoluzione industriale», la nostra cultura si sia mostrata impreparata, incapace di adeguarsi al nuovo assetto e ancor meno in grado di gestirlo. Il caos che segue a tale trasformazione è il *labirinto* cui allude Calvino nel titolo, con il quale definisce la complessità del reale e la difficoltà a districarsi in questo dedalo:

È la *sfida del labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*.⁷¹⁶

Nonostante il tentativo di conformarsi alle nuove strutture, risulta poco plausibile la possibilità che industria e letteratura riescano a raggiungere un nuovo

⁷¹⁴ *ivi*, p. 215.

⁷¹⁵ I. Calvino, *La sfida del labirinto*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, p. 85-99.

⁷¹⁶ *ivi*, p. 99.

equilibrio; secondo Calvino si pone come necessario un ritorno alla «linea “razionalista” [...] dell’avanguardia» che proietti le nuove realtà del mondo industriale «in un anticipato mondo nuovamente umano». L’autore precisa, infatti, i due diversi atteggiamenti tenuti dall’avanguardia di fronte alla complessità dell’esistente, utilizzando le definizioni di *razionalista* e *viscerale*: se la posizione *viscerale*, in netta maggioranza rispetto alla prima ed esemplificata dalle opere di Samuel Beckett, dell’arte informale e della “beat generation” propone un individualismo all’insegna della «perdita dell’opposizione dialettica tra soggetto e oggetto», quella *razionalista*, tra i cui esponenti più significativi l’autore cita Robbe-Grillet, approda a un’interiorizzazione del dato reale che passa attraverso la «mimesi formale-concettuale della realtà industriale». È nell’approccio razionalistico, inteso come tentativo di analisi e di progettazione positiva nei confronti del linguaggio e della realtà, che Calvino vede un’appropriata risposta al rischio di trasformazione storica provocata dallo sviluppo dell’industria, laddove la risposta *viscerale* finisce invece per condurre da una soggezione di tipo industriale a una soggezione di tipo biologico.

Voce discordante rispetto a una linea critica che finora ha proposto delle letture unicamente culturali del fenomeno industriale è quella di Franco Fortini. Nel saggio *Astuti come colombe*⁷¹⁷ l’autore mira a sabotare il linguaggio del mito del progresso industriale partendo dal presupposto che questo non possa essere interpretato, come finora hanno fatto Vittorini e Scalia, come semplice proposta tematica per uno scritto narrativo, ma deve essere interpretato innanzitutto come «manifestazione del tema che si chiama capitalismo». Fortini dunque imposta la sua riflessione muovendo da una domanda che suona come una provocazione: «Che l’industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani e idee, vogliamo rammentarlo?». La consapevolezza dei risvolti sociali diventa dunque requisito imprescindibile nell’analisi che Fortini conduce:

[...] le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la *forma stessa della vita sociale*, e il contenente storico di tutto il

⁷¹⁷ F. Fortini, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, pp. 29-45.

nostro contenuto e non semplicemente *un* aspetto della realtà.⁷¹⁸

Compito dunque della letteratura è di fornire vie d'uscita dalla labirintica realtà nella quale siamo gettati attraverso l'impegno e la lotta. Solo nella partecipazione diretta e nella militanza politica può dirsi compiuto il ruolo dell'uomo e dell'intellettuale nella società.

La questione *Industria e letteratura* si conclude con la quinta uscita del «Menabò»; lo stesso Vittorini ne dà comunicazione nella nota redazionale ad apertura del sesto numero dove afferma che, lungi dall'essere esaurita, la questione deve essere rimandata ad altri e più sereni tempi.

Il sesto fascicolo è un numero di raccordo: grande spazio viene dato ai componimenti poetici di autori come Amelia Rosselli, Carlo Emilio Gadda, Giancarlo Majorino, Luigi Pellisari cui si aggiungono i saggi in versi di Pier Paolo Pasolini con *Le belle bandiere* e Francesco Leonetti con *La fabbrica di Ravenna*. I saggi critici sono ad opera di Francesco Leonetti che approfondisce la tematica della comunicazione letteraria, e di Guido Guglielmi che, dopo aver analizzato l'opera di Robbe-Grillet, passa a confutare le riflessioni di Calvino contenute nel saggio *La sfida al labirinto* soffermandosi soprattutto sulla necessità di istituire un nuovo e più diretto contatto con la realtà. Le ultime pagine della rivista sono dedicate alla pubblicazione della corrispondenza epistolare intercorsa tra Italo Calvino e Angelo Guglielmi sulle questioni sollevate dai loro saggi, rispettivamente: *La sfida al labirinto* e *Una «sfida» senza avversari*.

Il n. 7 del «Menabò», edito nel 1964, riveste una particolare importanza costituendosi come l'uscita zero di una rivista a lungo meditata, ma mai realizzata, il cui titolo ipotizzato era «Gulliver». L'ambizioso progetto prevedeva una pubblicazione internazionale alla quale avrebbero collaborato i rappresentanti più eminenti della cultura contemporanea provenienti da tre paesi europei: Italia, Francia e Germania. La redazione che vi avrebbe lavorato annoverava tra gli altri: Vittorini, Leonetti, Moravia, Pasolini, Calvino, Roland Barthes, Günter Grass, Dionys Mascolo e Ingeborg Bachmann. L'idea di una rivista internazionale era nata nel 1961 per opera di un gruppo di intellettuali francesi come Mascolo,

⁷¹⁸ *ivi*, p. 38.

Blanchot e Butor. A questi si aggiunsero a poco a poco gli italiani Vittorini e Leonetti, quest'ultimo proposto come segretario redazionale del gruppo italiano, e il gruppo tedesco facente capo a Enzensberger. La vera novità editoriale che la rivista proponeva era di dar voce ai principali intellettuali europei le cui idee sarebbero confluite in una rubrica chiamata *Cours des choses* (Corso delle cose) formata da testi brevi elaborati a più mani, in un innovativo esperimento di «écriture collective». A questo proposito Leonetti scrive a Vittorini:

[...] non si deve trattare l'oggetto, il fatto, la notizia, ma gli annessi e connessi, i rapporti e le conseguenze [...]. È così che [...] gli scrittori si specializzano tutti ugualmente nella scoperta di rapporti reali, partendo da ciò che provoca la loro scoperta reale, e non si devono specializzare affatto in un argomento o in una materia.⁷¹⁹

Dunque non ci sarebbe stato spazio per inchieste giornalistiche, reportage né approfondimenti socio-politici, ma si sarebbe data voce alla riflessione intellettuale sulla realtà e sui rapporti o «nessi» che regolano l'attualità. Nella nota redazionale firmata da Vittorini sul «Menabò», l'autore presenta il progetto *in fieri* soffermandosi sull'internazionalità della rivista, carattere distintivo del progetto ma probabilmente causa principale dei dissidi e delle difficoltà che ne condannarono l'uscita.

Vittorini preconizza l'indiscutibile difficoltà nella realizzazione di un progetto tanto complesso: la «formula [...] indubbiamente irta di rischi»⁷²⁰ resta, infatti, in una semplice fase embrionale, sfiancata dall'impossibilità di trovare un sistema teorico e metodologico che potesse soddisfare scuole di pensiero tanto diverse. Dopo circa tre anni di riunioni, scambi epistolari, incontri, il progetto si arresta definitivamente.

Nonostante l'impresa di «Gulliver» si fosse rivelata presto come impossibile, questa simboleggia per la rivista einaudiana un punto di svolta coincidente con l'introduzione di interventi di autori stranieri. Nel n. 7 del

⁷¹⁹ Lettera di Leonetti a Vittorini, 13 agosto 1961, ora in M. Depaoli, *Il viaggio del «Gulliver»: appunti sulla genesi di una rivista internazionale*, in «Autografo», vol. VIII, n. 22, febbraio 1991, pp. 45-60.

⁷²⁰ E. Vittorini, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 7, 1964, p. 1.

«Menabò» sono difatti pubblicati quei testi che, raccolti tra il '62 e il '63, avrebbero dovuto confluire nella prima pubblicazione di «Gulliver». Compaiono così interventi di Roland Barthes, di Jean Genet, di Maurice Blanchot, di Dionys Mascolo, di Helmut Heissenbüttel nonché scritti di Calvino e Vittorini. I saggi non sono legati tra loro da un comune argomento ma si pongono come singole riflessioni autonome. La nota redazionale pubblicata nel numero spiega questa scelta: i testi avrebbero dovuto testimoniare il valore di «comunità genetica» concepito da «Gulliver», una «prova», come asserisce Vittorini, della possibilità e della necessità di dar vita ad una «imprefigurabile comunanza necessaria; preambolo a ogni metarivista futura».⁷²¹

Il n. 7 del «Menabò» è dunque la prima pubblicazione aperta a testi stranieri. Da quel momento la redazione decise di alternare i numeri dedicati agli scritti di autori italiani a quelli aperti a scritti di autori d'oltralpe. Il n. 9 è così dedicato alla letteratura tedesca e la gestione redazionale affidata a Enzensberger. Questo in realtà sarà l'ultimo numero del «Menabò» pubblicato prima della morte di Vittorini, avvenuta nel 1966; il numero successivo, coincidente con la fine delle pubblicazioni della rivista, sarà dedicato alla commemorazione del direttore scomparso.

Calvino imposta l'ultimo numero della rivista come il proseguimento del *Diario in pubblico*, ultimo saggio di Vittorini pubblicato nel 1957. Alle quattro sezioni⁷²² in cui era diviso il testo, Calvino aggiunge *La ragione conoscitiva*, convogliando qui gli scritti e gli articoli composti da Vittorini dopo la pubblicazione del *Diario* e che avrebbero dovuto definitivamente smentire le erronee interpretazioni sostenute da alcuni critici sulle dichiarazioni di Vittorini nell'ambito del tema *letteratura e industria*. A quei detrattori i quali avevano accusato l'autore di un «atteggiamento apologetico verso la contemporaneità industriale prescindendo dalla sua realtà di classe»,⁷²³ Calvino risponde fermamente dichiarando che il tentativo di Vittorini era stato quello di «sostenere» il «processo di conoscenza e liberazione dell'uomo contemporaneo» che

⁷²¹ *ibidem*.

⁷²² *Diario in pubblico* era diviso in quattro sezioni: *La ragione letteraria*, comprendente testi scritti tra il 1929 e il 1936; *La ragione antifascista*, con scritti tra il 1937-1945; *La ragione culturale*, testi del 1945-1947; *La ragione civile* testi compresi tra il 1948 e il 1956.

⁷²³ I. Calvino, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, p. 1.

richiedeva, per essere avviato, la definitiva emancipazione da un mondo immaginativo ancorato alla realtà preindustriale. In un successivo articolo, *Vittorini: progettazione e letteratura*, Calvino mette poi in luce l'aspetto della «progettazione» come requisito indispensabile ricercato dallo scrittore nella letteratura. L'istanza di «progettazione» si esplica dunque come:

[...] contestare le nozioni abitudinarie siano esse percettive o linguistiche o concettuali [...] stabilendo il modo di una nuova percezione, [ma] non lasciarsi mai prendere fino in fondo dal meccanismo dell'astrazione mentale.⁷²⁴

L'aspetto scientifico tributato a quest'ultima esige un continuo «processo di conoscenza» che non si perdesse nell'astrazione ma che rimanesse saldamente ancorato alla realtà.

La conoscenza della realtà diventa dunque per Vittorini un esercizio quotidiano:

[...] crede che il mondo esiste nella sua ricchezza sensibile e fruibilità o intollerabilità immediate [...], crede nella conoscibilità del mondo [...] e crede nel cambiamento del mondo attraverso la pratica.⁷²⁵

Nella visione di una cultura come scienza si sviluppa la missione vittoriniana tesa alla contestazione delle abusate nozioni linguistiche o concettuali in favore di una nuova percezione, nominazione e significazione che non sia soffocata dal rischio dell'astrazione mentale, limite per l'aspirazione alla conoscenza, ma che nasca sempre dall'esperienza.

Il rifiuto, espresso da Vittorini, della vecchia cultura, la tensione «mitopoietica» e la continua ricerca di novità e sperimentalismo sono i dati messi in luce dallo scritto di Guido Guglielmi, *Storia non è storicismo*.⁷²⁶ Gli ultimi due interventi commemorativi sono di Leonetti⁷²⁷ e Rago,⁷²⁸ l'uno attento ad

⁷²⁴ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, p. 76.

⁷²⁵ *ivi*, p. 77.

⁷²⁶ G. Guglielmi, *Storia non è storicismo*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, pp. 97-104.

⁷²⁷ F. Leonetti, *La conversazione con Vittorini*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, pp. 105-111.

⁷²⁸ M. Rago, *Vittorini e la politica culturale della sinistra italiana*, in «Il Menabò», n. 10, 1967, pp. 113-127.

analizzare i processi di operazione critica vittoriniana, l'altro a riflettere sul ruolo di Vittorini nel panorama culturale e politico italiano.

5.4 DIARIO IN PUBBLICO

Diario in pubblico viene edito nel 1957, concepito come una raccolta di interventi, recensioni, articoli e saggi scritti da Vittorini nel corso della sua lunga carriera e da lui selezionati. L'opera è divisa in quattro sezioni che scandagliano cronologicamente l'attività dello scrittore: *La ragione letteraria 1929-1936*, con testi che documentano l'iniziale impegno critico, con commenti su autori come Svevo, Proust, De Foe, Gadda, Montale e Ungaretti; *La ragione antifascista 1937-1945*, che sigla il momento della svolta politica di Vittorini e del grande interesse per la letteratura straniera e americana; *La ragione culturale 1945-1947* che comprende per lo più testi tratti da «Il Politecnico», con articoli dunque che spaziano da motivi di ordine culturale, politico e sociale; l'ultima parte, *La ragione civile 1948-1956*, con brani tratti dalla *Prefazione* alla prima edizione in volume de *Il garofano rosso* o dalle prefazioni per edizioni di autori classici curati da Vittorini come Boccaccio, Ariosto e Goldoni, oltre a note scritte per la collana dei «Gettoni». Le quattro sezioni sono precedute da un'*Avvertenza* firmata dallo stesso autore.

La maggior parte degli scritti confluiti in *Diario in pubblico* sono articoli tratti da giornali ai quali Vittorini aveva collaborato, come «Il Bargello», «La Stampa» o «Il Politecnico», mentre una parte ridotta è formata da testi o note composti a ridosso della pubblicazione dell'opera nel 1957 con i quali Vittorini intende tornare o approfondire alcuni degli argomenti trattati in precedenza.

L'opera si presenta come una sorta di manifesto dell'attività di Vittorini, un ritratto, abilmente orchestrato, della propria vita politica e culturale. La scelta dei testi ricade sotto rigidi criteri di selezione che rispondono al tipo di immagine che l'autore decide di dare di sé: il montaggio di opere del passato che ricadono sotto il giudizio del presente, ricalibrandone dunque il significato alla luce dell'oggi, servono a delineare un'immagine intellettuale veicolata dalla stessa intenzione dell'autore.

Così come avverrà per *Le due tensioni*, anche in *Diario in pubblico* la critica si è divisa sull'ipotesi di poter dare, nonostante la struttura eterogenea, una lettura

dell'opera come macrotesto che superasse, dunque, l'interpretazione dei singoli brani come frammenti autonomi. Lo stesso Vittorini risponde indirettamente alla *quaestio*, non solo nella sua *Avvertenza* a introduzione dell'opera, ma anche in interviste successive.

Nell'*Avvertenza*, infatti, presentando la sua opera come raccolta di «scritti di “occasione intellettuale”», sottolinea come la scelta sia ricaduta su testi che potessero trovare un loro raccordo nonostante fossero stati scritti in periodi diversi; il criterio dunque adottato risponde al seguente ordine:

[...] scegliere infine in essi i passaggi che m'è parso restassero in qualche modo attuali e potessero perciò completarsi l'un l'altro, lungo il filo delle date, sino a trovare una loro ragione d'insieme e una loro unità.⁷²⁹

La sua posizione è ribadita poi in un'intervista a Cecilia Mangini pubblicata sulla rivista «Il Punto» il 10 agosto 1957 nella quale dichiara:

Più che raccogliere il materiale saggistico in maniera antologica, ho preferito frantumarlo al massimo, prendendo da ogni mio articolo o saggio soltanto quei brani che ritenevo essenziali, e usandoli come tessere di un mosaico, fino a raggiungere una nuova unità attraverso questa frantumazione.⁷³⁰

L'intenzione di Vittorini è di creare una propria biografia letteraria ripercorrendo le tappe fondamentali della propria attività. L'intervento diretto dell'autore nella selezione del materiale da pubblicare implica però, inevitabilmente, una certa sofisticazione nella ricostruzione del proprio passato, una correzione che permetta di rispondere all'immagine che si vuole dare di sé. Questo avviene soprattutto negli scritti riguardanti l'esordio di Vittorini, quelli dunque legati all'esperienza del «Bargello» e segnati dall'iniziale fascinazione per il corporativismo e per il fascismo. Se nelle tre sezioni successive la ricostruzione dell'attività segue pressoché pedissequamente l'intera produzione giornalistica e saggistica, la *Ragione letteraria* presenta un'attenta selezione che sottende la volontà di

⁷²⁹ E. Vittorini, *Avvertenza*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, p. 2.

⁷³⁰ C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini*, in «Il Punto», a. II, n. 32, 10 agosto 1957.

promuovere un'immagine di sé che si divincolasse dalla giovanile adesione al fascismo.

In una ricostruzione ragionata del proprio esordio letterario, l'esperienza più sacrificata è quella legata dunque agli scritti politici e di critica sociale; dei quasi duecentocinquanta articoli scritti per «Il Bargello», solo diciotto entrano a far parte della raccolta. La rimozione delle prove di una giovanile militanza fascista e la conseguente esperienza all'interno di una rivista legata al P.N.F. condanna la pubblicazione anche di articoli nei quali Vittorini già manifestava quelle idee legate all'autonomia della letteratura e alle responsabilità civili dello scrittore poi riprese sulle pagine del «Politecnico». Una testimonianza di Romano Bilenchi ricorda i dubbi di Vittorini sull'opportunità di pubblicare gli articoli bargelliani:

Elio stava raccogliendo il materiale per *Diario in pubblico*. Mi chiese se io avrei pubblicato anche gli scritti fascisti oppure no. Gli risposi che avrei pubblicato tutto. Non potevamo fare gli storici di noi stessi, né da noi stessi separare il bene dal male. [...] Elio era perplesso, come colto da uno strano pudore. Fu quella la sola volta che non riuscii a convincerlo. Mi disse che sarebbe andato anche da Luzi a chiedergli un consiglio, e ci andò e il parere di Mario fu uguale al mio; ma Elio non ne tenne conto.⁷³¹

Diventa così evidente come la volontà di Vittorini non fosse quella di restituire un quadro fedele e cronologicamente dettagliato dei propri trascorsi letterari, ma di offrire al lettore un'immagine della propria carriera nella quale l'esattezza della ricostruzione del passato procedesse in maniera subordinata rispetto alla necessità di oscurare l'antica militanza politica.

L'articolo con il quale si apre la prima sezione è *Scarico di coscienza*, pubblicato il 13 ottobre 1929 sull'«Italia letteraria» e ripubblicato in questa sede con il titolo *Maestri cercando*. Lo scritto è una chiara attestazione dell'adesione alla proposta culturale di marca solariana che, attenuando le suggestioni rondesche pur presenti negli esordi dello scrittore, è capace di spiegare il successivo sviluppo del percorso vittoriniano all'insegna dell'*engagement*

⁷³¹ R. Bilenchi, *Vittorini a Firenze*, in *Amici: Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 152-153.

letterario. I sapienti tagli realizzati nel testo e la scelta del nuovo titolo sono elementi che intervengono in una strategia volta a restituire l'immagine di Vittorini come critico precoce e innovatore che non risparmia giudizi anche severi su alcuni dei più importanti autori della letteratura italiana ed europea:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal diletterantismo e da d'Annunzio; e d'Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente [...]. La letteratura che potremmo chiamare crociana si era giocata la posta. Prezzolini, la Voce, non insegnavano nulla. Nulla Papini, nulla Soffici. Essi non hanno fatto la carriera che ci voleva per essere i nostri maestri [...]. Nemmeno da Verga un insegnamento, un indirizzo [...]. Ci siamo sorpresi [...] nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. È inutile tacerlo o dissimularlo. Proust è il nostro maestro più genuino [...]. Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria.⁷³²

La scelta di pubblicare *Maestri cercando* come articolo d'apertura di *Diario in pubblico* svela immediatamente il tipo di percorso critico che si intende delineare, volto cioè alla definizione di una nuova letteratura sensibile alle suggestioni straniere e attenta alle novità italiane.

C'è da fare, tuttavia, un'ulteriore riflessione. La decisione di collocare quest'articolo come introduttivo all'opera rivela subito il tipo di discorso critico che si vuole qui impostare e che affida al testo l'intera comprensione dell'opera; infatti, mancando un apparato contestuale che riveli al lettore l'ispirazione da cui nascono quei testi e il nesso che li lega insieme, l'analisi critica è affidata unicamente all'immanenza di ciò che Vittorini scrive: sarà poi il lettore a ricomporre organicamente l'evoluzione del pensiero dell'autore. La presenza dei vari brani elencati è giustificata dunque unicamente dal valore del singolo testo in sé: gli articoli sono totalmente avulsi dal contesto nel quale sono stati concepiti e l'unico contatto con la realtà di composizione è siglato dalla data di redazione messa in calce dall'autore. La perdita di coordinate spaziali e temporali se da un

⁷³² E. Vittorini, *Maestri cercando*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 5-6.

lato mette a riparo Vittorini dalla necessità di dover dar ragione di alcune posizioni personali, attenuando in molti casi però la spinta polemica o la carica critica, dall'altro permette di esaltare l'attualità degli argomenti trattati, validi nonostante l'omissione dei nessi storici che li sorreggevano.

Se, dunque, i criteri di “decontestualizzazione” e “destoricizzazione” aumentano la frammentazione dell'opera, l'unitarietà del macrotesto è comunque assicurata da alcuni elementi che sono soprattutto escamotage editoriali: sono adottate risoluzioni grafiche di continuità come la data di composizione e di stampa all'inizio e alla fine di ogni articolo, l'intestazione in grassetto che oltre a titolare l'articolo serve anche a strutturare e ordinare i paragrafi interni e, infine, le riprese di nuclei tematici sottolineate da formule iterative scelte per il titolo (*Ancora «pittori puri»; Alba ancora. Sempre del neorealismo; Svevo ancora, De Foe ancora*). Ad assicurare organicità interna all'opera sono poi le note a latere aggiunte dall'autore in fase redazionale. Sono postille che brevemente rimandano all'occasione di scrittura dell'articolo o che vogliono rettificare o approfondire l'intenzione critica sottesa. Ad esempio, la nota presente in calce all'articolo *Maestri cercando* viene aggiunta da Vittorini per evidenziare l'aspetto avanguardista di una posizione critica che, nella scelta europeista sostenuta, mostrava l'allontanamento dalle derive “nazionali - popolari” propuginate dal fascismo. La nota dunque motiva anche la presenza nella prima sezione di *Diario in pubblico* dei numerosi articoli su autori stranieri, a voler riconfermare l'equazione “europeismo = antifascismo” sostenuta nella postilla a *Maestri cercando* e ribadita in brani successivi, come nella nota di *Autobiografia in tempo di guerra. Essere scrittore*⁷³³ nella quale Vittorini afferma, ricordando le sue origini di scrittore:

Fui così un solariano, e solariano era parola che, negli ambienti letterari di allora, significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista.⁷³⁴

⁷³³ E. Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. Essere scrittore*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 191-195.

⁷³⁴ *ivi*, pp. 192-193.

Nel rispetto dunque di questo interesse “europeista” messo in evidenza dall’autore nella costruzione de *La ragione letteraria* per oscurare il ricordo della giovanile militanza fascista, gran parte degli articoli compresi nella prima sezione sono di approfondimento di autori stranieri come Stendhal, De Foe, Poe e Proust.

A partire dalla seconda sezione, *La ragione antifascista*, gli sforzi d’orchestrazione di Vittorini vanno inevitabilmente attenuandosi; venendo a mancare la necessità di una regia che abilmente ricostruisca il passato per attenuarne determinati aspetti, la ricerca e selezione del materiale da pubblicare può procedere unicamente secondo criteri di gusto e di rilevanza critica. La scelta del titolo di questa seconda sezione mostra chiaramente il peso politico degli articoli ivi compresi: ne *La ragione antifascista* sono, infatti, raccolti gli interventi scritti e pubblicati tra il 1937 e il 1945, anni di intenso coinvolgimento nelle vicende politiche italiane ed europee inaugurato dallo scoppio della guerra in Spagna. Dopo alcuni articoli su Faulkner, Eliot e altri autori stranieri apparsi su riviste come «Letteratura» o «Omnibus», la parte centrale della sezione è occupata da brani tratti da *Americana*, che veniva edita nel 1942 e che attesta l’interesse di Vittorini per la letteratura d’oltreoceano vista come l’atto di ribellione culturale e politica di un popolo contro i retaggi del passato. Gli ultimi articoli pubblicati in sezione mostrano i chiari segni della militanza dell’autore: l’articolo *Italiani e tedeschi (l’otto settembre)* che, così come è dichiarato nella nota aggiuntiva, sarebbe dovuto essere lo scritto di apertura di un giornale clandestino dal titolo «Partigiano», ideato da Vittorini ma mai realizzato; *Milano come Madrid*, pubblicato sul «Politecnico» a commento del “blitz” subito dagli antifascisti a Milano nel ’43, e, infine, *Uno della Resistenza. Eugenio Curiel*, in ricordo dell’intellettuale ucciso dalle milizie fasciste. Questi articoli sono intervallati da alcuni brani che avrebbero dovuto costituire una sorta di autobiografia, approntata da Vittorini, dal titolo *Della mia vita fino a oggi. Raccontata ai miei lettori stranieri* pubblicata sul n. 3 di «Pesci rossi» nel 1949.

La terza parte, *La ragione culturale*, è interamente occupata da articoli tratti dal «Politecnico» e pubblicati tra il 1945 e il 1947; tale scelta permette di connotare questa sezione come la più omogenea e coerente. I due articoli introduttivi della sezione, *Cultura e società* e *Le “colpe” della cultura*, sono tratti

dall'editoriale *Una nuova cultura* pubblicato sul primo numero del «Politecnico» che imposta il problema della necessità di avviare un rinnovamento culturale che, partendo dall'ammissione delle colpe di cui la cultura si era macchiata durante il fascismo, fosse in grado di cambiare totalmente l'approccio con il presente e con la società. La terza sezione dunque tenta di ricostruire la varietà dei temi affrontati dalla rivista einaudiana, spaziando da tematiche sociali (la scuola, il divorzio, la questione meridionale), letterarie (la letteratura americana, il romanticismo, il costruttivismo e il neorealismo), fino ad arrivare alla pubblicazione di brani tratti dagli articoli che vanno a costituire le tappe fondamentali della polemica tra Vittorini e gli organi dirigenziali del Partito Comunista.

La quarta e ultima sezione, *La ragione civile*, copre un ampio lasso temporale con articoli che vanno dal 1948 al 1956 tratti da varie pubblicazioni come «La fiera letteraria», «La Stampa», «Tempo presente», mentre gli articoli di apertura sono tratti dalla *Prefazione* al *Garofano rosso* scritta per l'edizione del 1948. Se ne *La ragione culturale* la varietà tematica era attenuata dalla presenza di un elemento connettivo tra le singole parti individuabile nella comune pubblicazione per «Il Politecnico», la connotazione polisemantica della quarta sezione non trova alcun elemento di unità se non la ripresa di alcuni nuclei tematici che permettono di raccordarsi con la macrostruttura generale, come la letteratura *engagé*, l'analisi delle dottrine marxiane, il comunismo e il concetto dell'alienazione, senza dimenticare articoli di interesse artistico e pittorico. In linea generale si può affermare che nella *Ragione civile* Vittorini continui un discorso di massima affrontato lungo le quattro sezioni di *Diario in pubblico* sul ruolo dell'intellettuale, sulle implicazioni sociali e politiche che la sua attività ha nella realtà contemporanea, discorso che trova un suo epilogo nelle pagine finali con i tre brani estratti dall'inchiesta *Tre domande agli intellettuali* pubblicata nel '56 su «Tempo presente». La figura dell'intellettuale tracciata qui da Vittorini è analizzata alla luce soprattutto dei legami con il potere politico giacché «l'intellettuale è stato insieme [...] il principale sostegno della tirannide e il suo più intrepido nemico»,⁷³⁵ per giungere poi alla conclusione del rifiuto necessario dell'ideologia in favore di una costante e continuata ricerca intellettuale e

⁷³⁵ E. Vittorini, *Il potere e gli intellettuali. (consiglieri di tiranni e consiglieri di popolo)*, in *Diario in pubblico*, cit., p. 420.

conoscitiva.

La ragione civile è l'ultima sezione di *Diario in pubblico*, con gli ultimi scritti presi in esame che risalgono al 1956. La struttura frammentaria e aperta dell'opera tuttavia permette di modificare, aumentando o tagliando brani, la redazione finale. Nelle edizioni straniere del testo, infatti, è possibile notare alcune modifiche rispetto l'originale: il *Journal en public* ad esempio, pubblicato prima in rivista nel 1960, taglia circa ventinove frammenti compresi nell'edizione italiana per accogliere invece nuovi articoli legati soprattutto alla situazione francese come *De Pétain à De Gaulle (Un impression que l'on peut avoir)*. Variazioni sostanziali alla redazione italiana sono invece registrabili dopo la morte di Vittorini; caso esemplare è il numero 10 del «Menabò» che, sotto la guida di Italo Calvino, viene strutturato, in omaggio allo scrittore scomparso, come un capitolo aggiuntivo di *Diario in pubblico* dal titolo *La ragione conoscitiva, 1961-1965*. Nel luglio del 1970 Bompiani dà poi alle stampe un'edizione rinnovata dell'opera, accresciuta di due nuove sezioni: *Scritti degli anni 1957-1960 aggiunti dall'autore nell'edizione francese* e *Ultimi scritti e interventi (1961-1965)*. Nel risvolto di presentazione del volume, si dà spiegazione di questa *Appendice*:

Con bella intuizione critica Italo Calvino ha detto che tutta l'opera di Vittorini sta sotto il segno del movimento. In nessuno dei libri di Vittorini nomi, significati, immagini di quel movimento ci vengono incontro e ci cercano con tanta insistenza come dalle pagine del *Diario in pubblico*, discorso aperto che è inutile cercare di fissare nel punto in cui si è interrotto.⁷³⁶

Parafrasando così le parole che Calvino aveva usato nel suo *Progettazione e letteratura* pubblicato sul n. 10 del «Menabò», viene in qualche modo giustificato l'intervento sulla struttura originaria del testo senza prendere in considerazione la reale volontà o meno dello stesso Vittorini di proseguire questo lavoro di raccolta dei propri scritti, ipotesi, quella dell'aggiornamento, non sostenuta da nessuna

⁷³⁶ La citazione è tratta dal risvolto di presentazione dell'edizione di *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1970.

testimonianza scritta né dalle carte private autografe dell'autore.

5.5 LE DUE TENSIONI

A un anno dalla scomparsa di Vittorini, avvenuta nel 1966, viene pubblicata un'opera tra le più complesse e discusse dell'autore siciliano. *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura* aprì, infatti, un lungo e concitato dibattito critico, non solo per la varietà e la complessità delle argomentazioni trattate, ma anche per la difficoltà di approcciarsi ad un testo costituito unicamente dall'unione di appunti, note e brevi saggi. Il titolo, scelto dai curatori dell'opera, Italo Calvino e Dante Isella, è desunto da uno dei testi principali qui raccolti, privilegiato perché esplicativo del significato che fa da sfondo a tutta l'opera:

[...] la tensione dialettica sottesa ad ogni pagina, il ritmo stesso del suo pensiero [...] è la sfera, o meglio, il pensiero e la passione dominante della letteratura, anche dove, e forse soprattutto, dalla denunciata condizione di crisi del rapporto che essa intrattiene con la società in sviluppo, se ne pronostica o se ne sconta già prossima la fine.⁷³⁷

All'uscita de *Le due tensioni* gran parte della critica si trovò a ragionare, prima di tutto, sul problema di interpretazione del testo. La sua discontinuità, l'assenza di un percorso strutturale in un'opera composta in gran parte da appunti, rendeva difficile comprendere che tipo di interpretazione bisognasse dare al testo, ossia se leggerlo in modo frammentario, così come effettivamente era stato composto, senza dunque ricercare una chiave di lettura univoca che fungesse da raccordo per tutti gli estratti dell'opera, o se decifrarla in maniera organica, come se avesse in ogni modo un senso compiuto e definito, nonostante l'assenza di sistematicità.

Alla tesi dei curatori de *Le due tensioni*, Italo Calvino e Dante Isella, convinti sostenitori dell'effettiva organicità dell'opera, si opposero intellettuali come Giansiro Ferrata e Gian Carlo Ferretti, il primo affermando con convinzione il carattere privo di un ordine sistematico, il secondo sostenendo la necessità di avvicinarsi «a questo libro con tutta la cautela e tutto il rispetto che si devono ad

⁷³⁷ D. Isella, *Avvertenza*, in E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. XI.

un lavoro rimasto interrotto ad una fase molto preliminare della sua elaborazione».⁷³⁸ Quest'ultima ipotesi è da prendere in considerazione per giustificare il sostanziale silenzio di gran parte della critica italiana di fronte all'opera.

Al di là della difficoltà interpretativa, *Le due tensioni* si presenta come lo specchio fedele della complessità intellettuale di Vittorini, costantemente attento ad accompagnare la sua attività creativa come scrittore con lo studio e la ricerca scientifica. Negli appunti, rimasti allo stato di scartafacci, emerge chiaro il costante confronto con i principali temi del dibattito culturale della prima metà degli anni sessanta: l'evoluzione delle tesi marxiste e il mutato ruolo dell'intellettuale di fronte ai nuovi assetti sociali, le interrelazioni tra la letteratura e le scienze, l'apporto della linguistica strutturale alla costruzione di una nuova immagine dell'uomo.

Le due tensioni si presenta dunque come la summa delle riflessioni, durate tutta una vita, di Vittorini sulla realtà e sulla letteratura, sulle connessioni che intercorrono tra questi due aspetti, sul ruolo dell'intellettuale e dello scrittore nella società.

Nella consuetudine di strutturare «le sue battaglie attraverso formule d'opposizione nette», «alieno dalla dialettica quant'altri mai, egli carica tutta la negatività sul polo negativo, tutti i valori sulle indicazioni del polo positivo»,⁷³⁹ come sostiene Calvino, Vittorini conduce la sua analisi in uno schema teorico di tipo binario, sviluppandolo cioè tra due poli che si richiamano, l'uno alla «tensione razionale», l'altro alla «tensione espressivo-affettiva». Alla prima che è stretta in un rapporto dialettico con il reale, rappresentante di una realtà mimetica pronta a offrire spunti di riflessione e di critica, si contrappone quella scrittura che, attraverso la penna dell'autore dispotico, ha la presunzione di fornire risposte e verità. Nonostante si senta oggi «un enorme bisogno di una nuova tensione razionale»,⁷⁴⁰ le esperienze letterarie si sono rivelate inadeguate a rispondere a tale necessità; ad eccezione del Settecento illuminista, unico momento nel quale la

⁷³⁸ G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, p. 273.

⁷³⁹ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, p. 132.

⁷⁴⁰ E. Vittorini, *Le due tensioni (approssimazione I bis)*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 8.

«tensione razionale» si è espressa in una ricerca polisemantica che abbracciava arti, storia, scienza e politica, i movimenti culturali dall'Ottocento fino al neorealismo e all'avanguardia novecentesca compresi hanno mostrato un'interrotta propensione alla tensione «espressivo-affettiva», incapaci di proporre un nuovo modello letterario in accordo con la società e con il progresso sociale e culturale.

Il richiamo costante ad una tensione razionale, che dunque permetta una rappresentazione critica della realtà, si presenta come elemento discriminante nel giudizio delle letterature passate, non privo, tuttavia, di qualche contraddittorietà. Vittorini, infatti, se da una parte riconosce come esempio rimarchevole la produzione letteraria del Settecento, capace di «istituire nel suo sistema di rappresentazione un (un'immagine di) rapporto col mondo che fa finalmente proprie le conquiste del rinascimento scientifico europeo»,⁷⁴¹ dall'altra non può esimersi dal constatare che la lingua del Settecento spesso cede a inflessioni *umoral*i. Gli sforzi comunque riconosciuti agli autori che operano in questo secolo, fino a giungere a Stendhal, sono tuttavia vanificati successivamente, da quei *mammisti* incapaci di liberarsi da una rappresentazione «contadino-settec.[entesca]» della natura, inabili dunque a sviluppare una tensione razionale «in senso nuovo e costruttivo».

Vittorini ricostruisce la sua storia della letteratura individuando nella produzione che va da Flaubert in poi una costante evolutiva legata unicamente a una tensione *espressivo-affettiva*. Ad eccezione di alcuni autori che, seppur non completamente, sono tuttavia ascrivibili all'ambito della tensione razionale, come Thomas Mann, Pirandello e, secondariamente, Moravia, nel Novecento l'evoluzione della letteratura è tutta circoscritta nell'ambito «affettivo-umorale». La felice innovazione dello *stream of consciousness* che implica uno sforzo razionale non basta infatti a supportare un reale affrancamento dalle derive espressive e affettive, incapace di opporsi al sistema letterario e tentando invece di «integrarvisi».⁷⁴² Le parole più dure sono quelle che Vittorini riserva poi al Naturalismo, riconosciuto come il perpetuarsi di un'immagine della natura

⁷⁴¹ E. Vittorini, *Le due tensioni (approssimazione I ter)*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴² E. Vittorini, *I «novecenteschi»*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 28.

consolatoria, nel quale permane una «finzione di obiettività» che in realtà è «obiettività autoritaria».⁷⁴³

Nel naturalismo l'oggettività (che pure è teorizzata con tanto fasto – anche per la questione di *come far parlare i personaggi*) non esiste in alcun modo – *la discesa ai subalterni* (che si opera per salvare la vecchia forma) impedisce una identificazione effettiva con essi – c'è una coscienza dell'autore (soggettiva) *che rimane fuori da tutto*, come una volontà esplicita, non identica con la classe dell'autore e tanto meno con quella dei personaggi.⁷⁴⁴

Il limite della letteratura dell'Ottocento e del Novecento, dunque, è di aver voluto trasmettere la falsa impressione di una rappresentazione obiettiva della realtà ma che celava, invece, l'intenzione di «imporre la verità che pretende di far emergere attraverso la sua rappresentazione»,⁷⁴⁵ che nella trasmissione di un'univoca immagine della realtà assoggetta il lettore «alla sua visione (data come unica possibile)».⁷⁴⁶ Qui risiede la differenza tra *costruzione (congetturale) dell'oggettività*, nella quale lo scrittore suggerisce una delle molteplici interpretazioni della realtà, e la *costruzione oggettivante (autoritaria)*:

Mentre nel tentativo della costruzione congetturale si vuol arrivare a lasciar giudicare ciò che si scrive effettivamente nella luce dell'esperienza del lettore nel realismo ottocentesco c'è qualcosa del genere, ma è solo un travestimento ipocrita, e in realtà si agisce ancora in un senso di guadagnare proseliti alla visione dell'autore.⁷⁴⁷

Vittorini dunque riconosce il demerito di quella letteratura che non ricorre a un approccio scientifico e analitico alla realtà: l'erronea e presuntuosa convinzione di conoscere e dunque di possedere il dato reale, individuato come oggettivo e scontato è ciò che condanna il progresso della letteratura. Di fronte ad una realtà inconoscibile perché nella sua percezione non può esserci una «certezza

⁷⁴³ *ivi*, p. 29.

⁷⁴⁴ E. Vittorini, *Naturalismo I*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁴⁵ E. Vittorini, *Costruzione (congetturale) dell'oggettività*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 249.

⁷⁴⁶ *ibidem*.

⁷⁴⁷ *ibidem*.

oggettiva» ma unicamente la constatazione che il «reale è solo probabile», Vittorini sfata il mito di una letteratura che, raccontando la realtà, possa essere espressione mimetica di essa.

Partendo da questo tale viene a decadere il ruolo di autoritarismo dello scrittore che non è più demiurgo che somministra una verità assoluta al lettore-suddito:

[...] lo scrittore si pone come Dio, come coscienza universale, come assoluto (onniveggente e onnipresente dal di fuori dell'opera completamente posseduta) senza con ciò *lasciar alcun dubbio sul carattere obbiettivo* di quello che dice riguardo agli oggetti di cui parla, senza dare alcuna possibilità di dubitare [...] o di verificare.⁷⁴⁸

La letteratura perde così la sua erronea pretesa di «informare», dispensatrice di verità assolute, per lasciar posto invece alla volontà di «esprimersi», coinvolgendo il lettore in uno scambio critico e diretto, strumento di indagine e non di rivelazione. Da ciò deriva l'affermazione del «valore semantico» della parola che deve spogliarsi di ogni «astrattismo» per recuperare verità critica e scientifica. Per spiegare ciò, Vittorini fa ricorso al confronto con altre arti, prima fra tutti la pittura che, utilizzando un codice chiaramente espressivo, attiva un processo di interpretazione efficace della realtà. La lingua ormai si dimostra inadatta a rivestire la sua funzione comunicativa, frenata dall'accumularsi, nel corso dei secoli, di segni «oggi convenzionali e morti, astratti»,⁷⁴⁹ residui di un veicolo espressivo ormai desueto, «destoricizzato» e dunque inefficace. La pittura e la musica possono invece godere di segni espressivi liberi da condizionamenti socio-culturali o civili e da retaggi storici e che, soprattutto, possono vantare di avere ancora un contatto con la natura, perché da essa prendono vita:

Il pittore ha nel *colore* e il musicista nel *suono* un mezzo rudimentale già espressivo che in qualche modo è ancora, sempre, natura, confina con la natura – (e per questo è espressivo di per sé, *perché confina con la natura*,

⁷⁴⁸ E. Vittorini, *I «novecenteschi»*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁴⁹ E. Vittorini, *Lg [lingua]*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 234.

perché parte direttamente dalla natura e vi riporta, perché conserva un minimo di contatto con la natura.⁷⁵⁰

Nel confronto con la pittura, Vittorini prende in esame l'arte di Cézanne come esempio di un'obiettività *costruita e non data*, che si mette al riparo anche dai rischi di una partecipazione emotiva che potrebbe sconfinare in un «soggettivismo fine a sé stesso»,⁷⁵¹ come succede per l'*espressività psicologica* di Van Gogh. Così parlando di Cézanne:

[...] una costruzione *modellante* – una costruzione *progettante* – che dà un modello – che dà progetto – che dà ipotesi – una operazione di riflessione su tutto questo che si manifesta in una figura – che ne è proiezione (riassumendo ogni elemento anche di sensibile e di empirico) ma proiezione sintetica per cui costituisce anche progetto, anche ipotesi e insomma modello.⁷⁵²

Cézanne dipinge un oggetto non richiamandosi ad una rappresentazione mimetica, giacché è consapevole delle infinite variazioni di interpretare l'oggetto stesso: «egli fa i conti con le apparenze ma le prende per *rappresentazioni* delle cose, e rappresentazioni che possono essere infinite per ogni cosa come infinite sono le relazioni da cosa a cosa».⁷⁵³ Il pittore è dunque l'emblema di un linguaggio che non vuole farsi verità assoluta, somministrata al fruitore passivo, ma è ricerca, continua indagine che non si esaurisce e trova appagamento in se stessa o in un'unica risposta, ma che è in grado di rimettersi continuamente in discussione, «ipotesi, modello, progetto di oggetto».⁷⁵⁴

In queste osservazioni c'è dunque l'ambizione a un realismo nel quale la *realtà* non ha significato di «certezza oggettiva» ma di bagaglio esperienziale, di oggettività basata su un'indagine scientifica in continuo divenire.

Partendo, apparentemente, dal principio dell'*ut pictura poesis*, Vittorini cerca di creare un gioco di rimandi tra una pittura come *costruzione progettante* e

⁷⁵⁰ *ivi*, p. 233.

⁷⁵¹ E. Vittorini, *Cézanne*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵² *ivi*, p. 47.

⁷⁵³ *ibidem*.

⁷⁵⁴ *ivi*, p. 48.

una letteratura capace di cogliere e rappresentare il molteplice della realtà. L'analisi, che in alcuni punti sembra procedere per blocchi tematici difficilmente raccordabili in un discorso organico, continua poi con la riflessione sulla natura e sull'alienazione, concetto, quest'ultimo, soventemente indagato da Vittorini. Se l'arte riesce a mantenere la sua autonomia, intendendo con questa la capacità di non soccombere a un'interpretazione univoca della realtà che risulti come vincolante, allora essa, nella sua capacità *progettante*, sarà al riparo dal divenire bene di consumo e dunque strumento di alienazione capitalista. Vittorini, nella sua analisi dei rapporti tra arte e natura, si spinge però ancora oltre. Se l'uomo alienato produce una visione della realtà alienata, nell'affrancamento da un'univoca rappresentazione della realtà si metterà al riparo da un prodotto creativo alienato. Nella raffigurazione plurima della realtà (così come fa Cézanne che *suggerisce* un'interpretazione senza imporla) vi è la liberazione dai vincoli dell'alienazione, giacché l'arte, ponendosi anche come *mezzo di produzione* si sottrae alla schiavitù della proprietà privata. Così, partendo dalle parole di Marx che identifica con la parola *alienazione* «la falsità, il cattivo indirizzo, il non soddisfacente della realizzazione storica avutasi finora»⁷⁵⁵ e che riconosce il suo superamento come un processo di natura metafisica, Vittorini afferma che solo una rappresentazione artistica capace di sublimare e passare oltre alla realtà come singola rappresentazione potrà essere il vero strumento di superamento dai vincoli dell'alienazione. L'arte dunque, libera dai condizionamenti della natura, si presta come esempio di «umanizzazione, desacralizzazione, defrustrazione (disalienazione)»,⁷⁵⁶ «campione» della possibilità di una sopraggiunta libertà dalle catene dell'alienazione.

Nell'analisi sullo stato della letteratura contemporanea, l'interpretazione delle parole di Marx sono utilizzate da Vittorini per avviare un processo di demolizione nei confronti di certe posizioni passatiste e retrograde. Il lungo processo di «demistificazione» compiuto da Marx nei confronti di alcune strutture borghesi, prima fra tutte l'organizzazione economica della società, può essere messo in relazione con la volontà di demolire l'illusione borghese di un'arte ritenuta eterna, «elevata a modello attraverso un processo di astrazione

⁷⁵⁵ E. Vittorini, *Alienazione*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁵⁶ E. Vittorini, *Alienazione e arte*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 129.

falsificatrice».⁷⁵⁷ Tale processo di demistificazione è tuttavia ancora lungi dall'essersi compiuto, trovando resistenze in categorie intellettuali che Vittorini definisce come *aristotelici* e *mammisti*:

Gli aristotelici per es. incoraggiano l'illusione che l'arte sia un fenomeno di natura e i *mammisti* ne sono loro profondamente grati rassicurati finalmente che non si tratti di «artificio» e che non richieda quell'atteggiamento «critico» nell'accettarla che per loro comporterebbe l'empietà di uscire dall'identificazione sacrale in cui vivono e nei limiti della quale hanno qualche pensiero.⁷⁵⁸

Il limite degli aristotelici e, di conseguenza, dei mammisti sta nell'incapacità di distinguere tra *idea* e *conoscenza*, finendo così per dare un'interpretazione fideistica della realtà rappresentata, incapaci di scindere tra il vero e l'immagine di esso.

L'unica salvezza per la letteratura è dunque riassumibile in un richiamo alla possibilità di *scegliere criticamente* e non di subire un'*imposizione*:

Il bisogno massimo dell'uomo è diventato *critico*, di scelta e di libertà morale, l'arte potrà ancora risponderci e soddisfarlo se ci dà delle figurazioni che *stimolano anziché addormentare* l'attività critica della mente umana.⁷⁵⁹

In conclusione, ne *Le due tensioni* la difficoltà di enucleare un discorso organico è giustificata non solo da questioni interne alla struttura dell'opera, ma probabilmente dalla stessa volontà dell'autore di segnalare tutte le linee guida di un ampio progetto di rinnovamento culturale in continuo divenire. L'analisi intellettuale di Vittorini si dipana lungo tutta la sua vita, parte dalle prime avventure editoriali e si modifica e arricchisce di spunti riflessivi nel corso degli anni per giungere a questo zibaldone di idee che, lungi dal segnare una fine, indica un nuovo inizio per una proposta letteraria che si apre a implicazioni culturali, sociali e politiche in perpetua trasformazione.

⁷⁵⁷ E. Vittorini, *Marxismo*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁵⁸ E. Vittorini, «*Aristotelici*» e *mammisti*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁵⁹ E. Vittorini, *Discorso autoritario e discorso congetturale*, in E. Vittorini, *op. cit.*, p. 189.

APPENDICE I

Indice delle pubblicazioni de «Il Politecnico»

SETTIMANALE

n. 1, 29 settembre 1945

Elio Vittorini, *Una nuova cultura*

Tonino Tatò, *Disoccupazione e carovita* (intervista col Segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzadri)

T. T., *Il 30 settembre*

INCHIESTA SULLA FIAT, a cura di V. P.: *L'Italia e la FIAT, Pesenti dice come nazionalizzare la FIAT* (intervista con Pesenti)

CAPITALISMO: IN PUGLIA E IN AMERICA: Ugo Vittorini, *L'acqua delle Puglie, Il Ducato di Montaltino* - William Z. Forster, *Pericolo fascista in America*

U. S., PARADISO E NO: Michel Gold, *Strano funerale a Braddock* - Henry Miller, *L'America non è sempre il paradiso*

SPAGNA, PATRIA DI TUTTI: E. V., *Il popolo spagnolo attende la Liberazione* - Ramon Sender: *Il quinto reggimento* - Archibald Mac Leisch, *Una risposta vi sarà* - *C'è un lungo conto con Franco*

LA SOCIETÀ NELLA CULTURA: *La letteratura e la storia*

(I Promessi Sposi contro la democrazia) - *Leggende su Lenin* - Angelo D'Alessio, *Si può introdurre la democrazia nella Chiesa?*

Teatro di secoli e teatro di oggi tra i cinesi

James Jeans, *Perché il cielo è azzurro*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane* (trad. di Foà e Zevi)

Fotografie, disegni di Guttuso, incisione di Goya

n. 2, 6 ottobre 1945

LA RIFORMA DELLA SCUOLA: V. P., *Otto anni di scuola obbligatoria e gratuita può essere il primo passo per una riforma della scuola* (intervista con Concetto Marchesi) - E. V., *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i mezzi di conoscenza a tutti gli uomini*

LA GRECIA NON È STATA LIBERATA: Kostas Karayorghis, *Storia di una lotta che non è finita* - Stefano Terra, *Incontro con l'ELAS* - Pantelis Prevelakis, *Ai venti della libertà*

Mario Levi, *Moneta prezzi e salari in Italia*

INCHIESTA SULLA FIAT, a cura di V. P., *Storia operaia della FIAT - La politica della FIAT e la FIAT nella politica*

SICILIA NON SEPARATISTA, MA UMILIATA E OFFESA: Salvatore Aglianò, *Uscire dall'isolamento è la prima esigenza del progresso in Sicilia* - Giovanni Verga, *L'agonia d'un villaggio*

Remo Cantoni, *Che cosa è il materialismo storico*

U.R.S.S. SI COSTRUISCE E SI RICOSTRUISCE: Voronin, *La ricostruzione edilizia nell'U.R.S.S. - Il cinematografo dell'avvenire*

LA SOCIETÀ NELLA LETTERATURA: *Letteratura e storia* (Perché i Promessi Sposi non sono popolari) - Stefano Terra, *A un compagno* - Vladimir Maiakovskij, *La vittoria d'ottobre* - Iuri Olescia, *Il materiale umano*

FAVOLE BUONE E CATTIVE DEL NOSTRO TEMPO: Giuseppe Trevisani, *Il mondo a quadretti* - Michele Rago, *Stampa passata e presente*

Lenin e la cultura

Libri da leggere; La leggenda di Joe Hill; Notiziario cinematografico

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegno di Mucchi

n. 3, 13 ottobre 1945

Felice Balbo, *Lettera di un cattolico*

IL GIAPPONE PUÒ ESSERE DEMOCRATICO: Rodolfo Banfi, *Opposizione al Fascismo, la resistenza comunista - Abbozzo di programma della lega per l'emancipazione del popolo giapponese - I Mitsui - Libri da leggere sul Giappone*

INCHIESTA SULLA F.L.A.T., a cura di V. P.: *La F.I.A.T. oggi - I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*

PUGLIA MEDIOEVALE, STATI UNITI PROGRESSIVI: Ugo Vittorini, *La vendita dei «cozzali»* - R. C., *T.V.A. vittoria democratica*

LETTERATURA ITALIANA E STRANIERA: Mario De Micheli, *Quella sera* - Mario Monti, *Ricetta per fare il sapone* - Rafael Alberti, *Madrid, città in trincea* - V. S. Pritchett, *Spesso si resta delusi* - Irvin Shaw, *Quando si scrivono romanzi di guerra* - Carl Sandburg, *Nella cambusa dell'espresso*

Remo Cantoni, *Che cosa è il materialismo storico*

Carlo Lizzani, *L'Italia deve avere il suo cinema*

Arturo Martini, *La scultura, lingua morta* - Renato Guttuso, *La scultura, arte privilegiata*

Jean Rostand, *L'influenza biologica del gruppo sull'individuo*

Piano A. R. (piano urbanistico di Milano degli Architetti Riuniti)

Shakespeare nella Transcaucasia

Un condotto di gas da Saratov a Mosca

Libri da leggere - Notiziario cinematografico - Notiziario teatrale

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie

n. 4, 20 ottobre 1945

André Malraux, *Orientamenti per la letteratura*

LA FRANCIA SULLA STRADA DELLA DEMOCRAZIA: Chretien De Troyes, *Lamento di filatrici detto delle trecento donzelle* - (trad. di Franco Fortini) Mario Levi: *La Francia sceglie il proprio avvenire* - *La Francia si prepara alla nazionalizzazione* - *Documenti per la democrazia progressiva, dichiarazione dei diritti dell'uomo approvata dalla Convenzione francese nel 1793* - Henry Pourrat, *Vita cosmica e religiosa del lavoro nei campi* - Massimo Mida, *Fronte popolare e cinema francese* - Giansiro Ferrata, *C'è un personaggio operaio nel cinematografo francese* - *Teatro francese d'oggi* - Jean Cassou, *Tre artisti rivoluzionari* - Jean-Paul Sartre, *O di qui o di là* (racconto) - Paul Eluard, *Far vivere* (poesia)

ENCICLOPEDIA: Oreste Lizzadri, *Latifondo, sua origine in Italia*

Stephen Spender, *Non palazzi, corona di un'epoca* (poesia)

Ernesto N. Rogers, *Una casa a ciascuno*

Giulio Preti, *La crisi della scienza*

NOTIZIE DAL MONDO: *L'Accademia delle Scienze Mediche nell'U.R.S.S. - Processo a una macchina - Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie e riproduzioni da Courbet, Daumier, Manet

n. 5, 27 ottobre 1945

NON SOLTANTO PIRAMIDI: Stefano Terra, *Il fellah è malato di fame - Qualcosa nasce in Egitto - Risposte al passante - Anonimo egiziano (1930): Amare, le lacrime* (poesia)

Aldo Garosci, *Nota sul carattere e i limiti della Costituzione Spagnola del '31 - Documenti per la democrazia progressiva, Costituzione della Repubblica Spagnola approvata dalla Costituente Spagnola il 9-12-1931*

SINDACATI AMERICANI: U. S., *la classe operaia entra nella lotta politica*

NAPOLI CREDE NELLA VITA: Tommaso Giglio, *Città industriosa* - Alfonso Gatto: *Alla mia terra* - Volfrango Goethe, *Napoli senza vagabondi*

ENCICLOPEDIA: Giona, *Carlo Pisacane*

Saverio Zingone, *Da chi dipendono i giornali «indipendenti» di Roma?*

Giulio Preti, *La crisi della scienza*

Vasco Pratolini, *Il segreto* (racconto) - Thomas Wolfe, *Non c'è nessuno che conosca Brooklin* (racconto)

Oreste Del Buono, *Chi è Dreiser?*

Franco Fortini, *Coro dell'ultimo atto - Imitazione del Tasso* (poesie)

Diego Rivera, *La storia degli uomini sui muri*

NOTIZIE DAL MONDO: *Il popolo ucraino a Stalin* (trad. di Pietro Zvete)

Notiziario scientifico - Libri scientifici

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Bertagnin, Guttuso, riproduzioni da Rivera

n. 6, 3 novembre 1945

Eugenio Montale, *Da una torre* (poesia)

LA RIFORMA DELLA SCUOLA: Concetto Marchesi, *Nella scuola la nostra salvezza*

STORIA ILLUSTRATA DELLA RIVOLUZIONE RUSSA D'OTTOBRE: Paolo Succi, *Da febbraio ad ottobre - Pietrogrado prima della Rivoluzione d'ottobre* - P. S., *La Rivoluzione d'ottobre nella stampa italiana del tempo* - John Reed, *La giornata del 7 novembre* - Giansiro Ferrata, *I Soviet erano e sono la Russia* - Pietro Zvete, *La rivoluzione nella letteratura russa* - Antonio Banfi, *Il pensiero di Lenin* - Mario De Micheli, *Chagall, grande pittore russo, pittore di contadini* - Boris Pasternak, *Lenin sulla tribuna* (poesia trad. di Pietro Zvete) - Aleksandr Neverov, *Le nozze* (racconto) - Sepo Pakinian, *Lenin e lo Zar-Sultano - Bolscevichi e menscevichi - Libri recenti sull'U.R.S.S. - La rivoluzione raccontata ai bambini dal pittore russo Poret* (con didascalie)

STORIA DEL MOVIMENTO DEL LAVORO: *Sindacati in Inghilterra*

FATTI E PROBLEMI DELL'ITALIA: Antonio Ghirelli, *Gli avvocati a Napoli* - Manlio De Angelis, *Separatismo siciliano* - S. Z., *Da chi dipendono i giornali «indipendenti» di Roma?*

ENCICLOPEDIA: Minko, *Psicanalisi, suoi fondamenti - Confessione in un ballo*

Gianni Testori, *Coro della sera* (poesia)

NOTIZIE DAL MONDO: Aldo Capitini, *Le funzioni dei C.O.S.* (lettera da Perugia) - *Notiziario cinematografico* - *Notiziario dell'industria* - *La vostra biblioteca* - *Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Guttuso (a *Santuario* di Faulkner), Poret.

n. 7, 10 novembre 1945

Elio Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*

STORIA FRANCESE D'OGGI: Franco Rodano, *Che cosa ci insegnano le elezioni in Francia* - Louis Aragon, *Le lacrime si somigliano* (poesia, trad. di Franco Fortini)

NUOVE STRADE DELL'ECONOMIA: *I consigli di gestione, sei mesi di efficienza dei Consigli di Gestione*

BREVE STORIA DELL'AMERICA: Bertram D. Wolfe, *America coloniale* - William Carlos Williams: *Leggenda coloniale* - Archibald Mac Leisch: *Il segno dei conquistatori* (trad. di Domenico Porzio)

ENCICLOPEDIA: Giona, *Edmondo De Amicis*

Giulio Preti: *Gli spiritualisti*

LETTERATURA: Tommaso Giglio, *Lettera ad un compagno* (poesia) - Dino Menichini, *Partigiano ferito* (poesia) - Giorgio Caproni, *Il sasso sui bambini* (racconto)

Libri da leggere - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Bertagnin, riproduzioni da Rivera

n. 8, 17 novembre 1945

LA RIFORMA DELLA SCUOLA: Giulio Preti, *Scuola di «élite» o scuola di massa?*

GLI ULTIMI MISTERI DELLA CINA: *Reazione e rivoluzione - Il massacro degli intellettuali - La letteratura cinese moderna è una letteratura rivoluzionaria* - Jiu-Scii, *Nostra madre schiava* (racconto) - Penpai, *Con i contadini cinesi* (dal diario) - Isiao Cien, *Via dello Yenan* (poesia) - *Film sulla Cina - Libri da leggere sulla Cina - Giornali viventi in Cina*

Franco Fortini, *La poesia è libertà*

Giulio Preti, *Gli ultimi spiritualisti*

Libri da leggere - Notiziario scientifico

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, incisioni di Giencian

n. 9, 24 novembre 1945

Mario A. Rolier, *Niente libertà di essere fascisti*

Franco Rodano, *La famiglia mezzadrile*

ANCHE LA PUGLIA E' NOSTRO PAESE: Ugo Vittorini, *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia* - U. V., *Politica in Puglia* - Stefano Terra, *Soldato delle Puglie*

Franco Fortini, *La poesia è libertà*

Arturo Carlo Jemolo, *Urge il divorzio in Italia?*

ENCICLOPEDIA: G. P., *Evoluzionismo* - Jack London

Galvano Della Volpe, *Giornale filosofico di un marxista*

BREVE STORIA DELL'AMERICA: Bertram D. Wolfe, *La rivoluzione americana - Documenti per la democrazia progressiva, dichiarazione dei Diritti approvata dalla Convenzione dello Stato della Virginia (1776)* - Walt Whitman, *Europa e America* (poesia, trad. di Domenico Porzio)

Massimo Aloisi, *Il lavoro come salute e il lavoro come malattia*

John Lehmann, *Teatro 1945 in Inghilterra*

Edgardo Enovi, *Aprire scuole post-elementari nei piccoli centri*

Egidio Bonfante, *Il teatro delle marionette - Risposte ai lettori - La vostra biblioteca*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Grosso, riproduzioni da Rivera

n. 10, 1 dicembre 1945

Felice Balbo, *L'altro pericolo*

P. S., *Fatti della settimana*

Giona: *Da Giraudoux a Malraux in Francia*

COSA FECERO I TEDESCHI DOPO LA SCONFITTA DEL 1918: Ernest Toller,

1918-19 - *Come fallì la rivoluzione tedesca* - Kurt Eisner, *La Germania del 1945 sconta le incertezze e i tradimenti del '18* - Monologo del paese povero ovvero statistiche tedesche del 1919 - Teodoro Plivier, *Si rivoltano i marinai della flotta del Kaiser* (racconto) - Bert Brecht, *La ballata del soldato morto* (poesia)

Italo Calvino, *Liguria magra e ossuta*

Nino Manerba, *Razzia di muli* (racconto) - Ettore Lippolis, *Rotative* (poesia)

Charlie Chaplin, *Le strade della mia infanzia*

LETTERE AL DIRETTORE: Giovanni Pellizzi, *Cattolici con noi*

Poli, *Una rivista di critica scientifica* - *Notiziario economico* - *Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Grosz

n. 11, 8 dicembre 1945

LA RIFORMA DELLA SCUOLA: Giulia Preti, *Scuola umanistica o scuola tecnica?*

PERCHÉ HA RESISTITO E VINTO IL POPOLO INGLESE?: Stefano Terra, *Anche in Inghilterra è stato il popolo a resistere e a vincere* - F. C., *Per che cosa ha resistito e vinto il popolo inglese?* - Luigi Ceriani, *La nazionalizzazione della Banca d'Inghilterra* - Louis Mac Neice, *Quando il Fuoco* - *O ciarlone dal passa delicato* (poesie) - *Ritorno a Londra attraverso la guerra* (racconto) - W. H. Auden, *In memoria di Ernest Toller* (poesia, trad. di Domenico Porzio) - *Blitz su Londra* (Calendario) - *Fascismo inglese*

Geno Pampaloni, *Morirono in Corsica*

Elio Vittorini, *Milano come in Spagna Milano come in Cina*

ENCICLOPEDIA: F. C., *Borghesia italiana*

Umberto Saba, *Dopo la tristezza* (poesia)

Marco Cesarini, *Che cosa è un giornale*

Adriano Buzzati, *Notiziario scientifico*

Franca Helg, *Alla Scuola d'Architettura ci sono studenti sul serio*

Notiziario cinematografico - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Grosso

n. 12, 15 dicembre 1945

LETTERE AL DIRETTORE: V., *Politica e apolitici*

Mario Labò, *Testimonianza di un caduto*

Thomas Stearns Eliot, *Canto della classe operaia* (poesia, trad. di Tommaso Giglio)

LATIFONDO, PRIGIONE DELLA SICILIA: S. V., *Primo incontro col latifondo in Sicilia - S. V., Cooperative agricole prima del '22 - Giuseppe Tortorella, La famiglia nel feudo*

Giulio Preti, *La filosofia nell'U.R.S.S.*

Archibald Mac Leisch, *Dove le ossa di Nataniele Bacon?* (radiodramma, trad. di Domenico Porzio)

Walt Whitman, *I martiri di Wallabout* (poesia, trad. di Cesare Pavese)

Luigi Capelli, *Inganno* (poesia)

ENCICLOPEDIA: F. C., *Borghesia italiana*

BREVE STORIA DELL'AMERICA: Bertram D. Wolfe, *La rivolta di Shays - Tigo, Nacque la musica in America*

Marco Cesarini, *Un giornale costa cento milioni*

Lotta di classe in un cartone animato

La macchina per la pace (piano per una ipotesi) - *Libri da leggere - La vostra biblioteca - Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Steinberg, riproduzioni da Rivera

n. 13-14, 22-29 dicembre 1945

LETTERE AL DIRETTORE: V., *Natale perché?*

W. E. Burghardt Du Bois, *La litania di Atlanta* (poesia, trad. di Domenico Porzio)

MONDO DI OGGI E DI DOMANI IN PALESTINA: *Breve storia di una contesa; Arabi come me e te* - A. El Keren, *Storia del frate Papasian* - S. T., *Ma c'è in Palestina anche una realtà socialista; I partiti politici nel sionismo*

STORIA DI UNA RIVOLUZIONE TRADITA: Fr. F., *Cristo in mezzo agli uomini* - Giuseppe Del Bo, *Religione per un comunista* (lettera a Vittorini) - Hugh E. Worledge, *L'Unione Sovietica, Regno di Dio - Dai Vangeli arabo e armeno dell'infanzia*

Max Jacob, *Canto di Natale* (poesia, trad. di Carlo Bo)

Nelo Risi, *I lupi* (poesia)

F. C., *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita* - Novellino, *Una bella novella d'amore* - Franco Sacchetti, *Avventura nella campagna* - *Libri da leggere per Natale*

Notiziario teatrale dall'Italia e scientifico dal mondo - Risposte ai lettori

Fotografie, disegni di Grosz, riproduzioni da Giotto

Supplemento al n. 13/14

Robinson Jeffers, *Lo stallone di Natale* (trad. di Tommaso Giglio)

Federico Garcia Lorca, *Ballata della piazzetta* (poesia, trad. di Carlo Bo)

Stefano Terra, *Robinson, Tancredi e Rassim: Internazionale*

Gauzner, *Le avventure che voglio avere*

Repubblica dei bambini

Alessandro Blok, *1 dodici* (poesia, trad. di Virgilio Galassi e Luigi Onorato)

ENCICLOPEDIA: Giulio Preti, *Teoria della relatività*

Jaroslav Haseh, *Il soldato Schweik* (adattamento per il teatro di Ervin Piscator)

Mario Monti, *Un racconto mancato*

Sascia Villari, *Non ammazzare* (racconto) - Sascia Villari, *Calabria che vediamo* (poesia)

Libri per Natale - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, riproduzioni da Brueghel

n. 15, 5 gennaio 1946

Bartolomeo Vanzetti, *Ultimo discorso alla Corte* (poesia, trad. di Tommaso Giglio)

Elio Vittorini, *Fascisti i giovani?*

Bert Brecht, *Canto della merce e del mercante* (poesia)

INCHIESTA SULLA MONTECATINI: *La Montecatini e l'Italia - La Montecatini impresaria del fascismo - Apuania: zona industriale - L'alluminio, un prodotto aristocratico - Paolo Succi, I tecnici della Montecatini*

INDONESIA: F., *Anche a Giava si decide il nostro avvenire* - André Levinson, *Danza a Giava* - G. P., *Cultura in Indonesia - L'astuto Mektir - Canto Malese di Nias* (trad. di Giacomo Prampolini)

Massimo Aloisi, *La resistenza umana*

STORIA DEL CINEMA: *1905: la corazzata Potiomkin*

Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie

n. 16, 12 gennaio 1946

LA FRANCIA VERSO LA NAZIONALIZZAZIONE E VERSO UNA NUOVA CULTURA: Jean-Paul Sartre, *Una nuova cultura come cultura sintetica* - Mario Levi, *La nazionalizzazione in Francia* (intervista con J. Duret) - Charles Bony, *Scritta da un operaio francese nel 1843* (poesia) - *Nasce una nuova cultura: muore la vecchia leggenda di Parigi* - Gerardo Guerrieri, «*A porte chiuse*» un dramma di Sartre - Stefano Terra, *Blocco latino*

INCHIESTA SULLA MONTECATINI: *Di chi sarà la Montecatini: dell'Italia o del Vaticano?* - P. S., *La Montecatini impresaria del fascismo* - Paolo Succi, *Storia operaia della Montecatini*

Sebastiano Timpanaro, *Dalla materia l'energia?*

STORIA DI UNA PERIFERIA: Giorgio Caproni, *Le «borgate» confino di Roma*

ENCICLOPEDIA: Jean-Paul Sartre, *Esistenzialismo*

Giona, *Due poesie del Trecento*

Natalia Ginzburg, *Le scarpe rotte*

Valdo Guerrini, *A Tilzow* (poesia)

Massimo Aloisi, *La resistenza umana*

Tigo, *Musica popolare in America, il ragtime*

Gli adolescenti scrivano - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Notiziario scientifico - Attualità cinematografica

G. D., *Idee chiare sulla obbligatorietà del voto*

Fotografie

n. 17, 19 gennaio 1946

Franco Fortini, *Cultura come scelta necessaria*

Edwin Rolfe, *L'altro uomo* (poesia, trad. di Tommaso Giglio)

Giuseppe Del Bo, *Necessità di una evasione. Perché*

MISSOURI IN U.S.A.: PROBLEMA COME I NOSTRI: *L'iniziativa privata non è più progresso - Storia americana lungo un grande fiume - Poca e troppa acqua nel bacino del Missouri*

Giuseppe Tortorella, *Emilia mezzadria a 60 e 40 - Contrasta del padrone e del contadino*

INCHIESTA SULLA MONTECATINI: P. S., *Diamola all'Italia*

Giansiro Ferrata, *Dal «Politecnico» di Carlo Cattaneo*

Giulio Preti, *I positivisti*

John P. Trent, *Lasciando Italia saluto «Politecnico»*; Vachel Lindsay, *Simon Legree favola negra* (poesia, trad. di Tommaso Giglio); *Ragazzo negro* (libri nelle immagini); Luisa Succi, *L'emancipazione della donna americana vittoria della democrazia*

Italo Calvino, *Andato al comando* (racconto)

Notizie economiche - Attualità dello spettacolo - Notizie scientifiche - Libri ricevuti

Risposte ai lettori - Lettere al direttore

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie

n. 18, 26 gennaio 1946

Antonio Giolitti, *Il pericolo è sempre lo stesso*

Sergio Solmi, *Aprile a San Vittore* (poesia)

Arturo Carlo Jemolo, *Cattolici liberali*

Nicola Ostrowski, *21 gennaio 1924, la morte di Lenin*

DEMOCRAZIA NON PROGRESSIVA IN ARGENTINA: Massimo Roppi, *Libertà per 1800 agrari dittatura per gli altri* - Ramon Doll, «*Estancieros*» e «*chacareros*» (trad. di A. D.) - *L'Argentina può accogliere l'immigrazione italiana* - *Notizia storica sull'Argentina* - Attilio Dabini, *Cultura argentina al servizio della reazione*

Adriano Buzzati, *La scienza è libertà*

Galvano Della Volpe, *Estetica di Narciso*

Marco Cesarini, *Il direttore del quotidiano*

STORIA DEL CINEMA: *Napoli principio di secolo* - *Sperduti nel buio*

Dina Bertoni Jovine, *Il maestro alle soglie della borghesia*

Oreste Del Buono, *Fare lo sciopero* (racconto)

Giuliano Carta, *Deportate* (poesia)

Risposte ai lettori - Lettere al direttore

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie

n. 19, 2 febbraio 1946

LA RIFORMA DELLA SCUOLA: Giulio Preti, *Scuola pubblica e scuola privata*

LA «COMUNE» DI VIENNA: Stephen Spender, *Vienna 1934* (poesia, trad. di Tommaso Giglio) - Enrico Serra, *Austria oggi - Cronologia degli avvenimenti austriaci fino alla dittatura di Dolfuss* - L. V., *La socialdemocrazia austriaca* - Otto Bauer, *Il colpo di Stato di Dolfuss - Cronaca delle giornate di febbraio* - *Pittura in Austria* - Soyfer Yura, *La canzone di Dachau* (poesia, trad. di Franco Fortini) - F. B., *Musica a Vienna* - Palme Dutt, *Vienna 1934: I capi alla retroguardia*

Libero Bigiaretti, *Decadenza del muratore romano*

Adriano Buzzati, *La scienza è libertà*

STORIA DEL CINEMA: *Vienna alla vigilia della prima guerra mondiale: Marcia nuziale - Luna di miele*

Salvatore Cambosu, *L'inferno è venuto dopo* (racconto)

Giovanna Boesgaard, *Thais, l'ombra e il marito* (racconto)

Marcello Cora, *Lettera dal Congresso Comunista*

1390-1926, la veneranda fabbrica del Duomo e le Cave di Candoglia

Una scuola antirazzista in U.S.A., Per una scuola democratica

Notiziario economico - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, riproduzione da Kokoscka

n. 20, 9 febbraio 1946

Vito Pandolfi, *Il teatro drammatico in Italia - Bert Brecht, Verso il nostro teatro*

Ugo Stille, *Perché scioperi negli Stati Uniti*

Stefano Terra, *I cavalieri d'industria*

MORTE E RESURREZIONE DI UN PAESE ITALIANO: Paolo Succi, *Aulla è la sua fabbrica* - Giacinto Sammuri, Bruno Sammuri, Rina Marzoarati, Elisa Ambrosi, Rosina Fregosi, Giulio Bellocchi, Guido Amorfini, *Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*

INCHIESTA SULLA MONTECATINI: *Vita e potenza della Montecatini - L'organizzazione Montecatini*

Thomas Stearns Eliot, *Little Gidding* (poesia, trad. di Raffaele La Capria e Tommaso Giglio con una nota di E. V.) - *Significato di Little Gidding - Notizia su Eliot*

Pietro Zvete, *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.*

Walt Disney, *La mia officina*

Luciano Aiolfi, *Vigilia di Natale* (racconto)

Risposte ai lettori - La vostra biblioteca

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie

n. 21, 16 febbraio 1946

Giansiro Ferrata, *Date a Cesare*

Salvare i bimbi di Cassino

Edoardo Benes, *Le nazionalizzazioni in Cecoslovacchia*

FATICA E SOLITUDINE DEGLI ITALIANI: Italo Calvino, *Riviera di Ponente - I. C., Sanremo città dell'oro* - Stefano Terra, *Sosta in Liguria*

Marianello Marianelli, *Dopo un anno* (racconto)

ENCICLOPEDIA: R. I, *Surrealismo*

Marco Cesarini, *Giornali indipendenti e giornali di partito*

Arthur Rimbaud, *Buona ispirazione del mattino* (poesia, trad. di Franco Fortini)

Dina Bertoni Jovine, *La coscienza di classe del maestro elementare*

Pubblicità per conoscere il mondo - Teatro da leggere - Lettere al direttore - Risposte ai lettori Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, riproduzioni di Man Ray, Seligmann, Max Ernst, Dalí e Bunuel, Dalí

n. 22, 23 febbraio 1946

Franco Calamandrei, *Fuga dall'Italia*

Giorgio Caproni, *Viaggio fra gli esiliati di Roma*

Renato Ferrari, *L'elettrificazione rurale negli Stati Uniti*

Il sistema finanziario sovietico

F. L., *Favole nuove per i ragazzi*

ENCICLOPEDIA: Mario Galizia, *Sistemi elettorali*

Firmus, *Vita e morte del jazz*

PROSA E POESIA: Giuseppe Grieco, *All'alba si chiudono gli occhi* (racconto) - Franco Fortini, *Consigli al morto* (poesia) - Nelo Risi, *Russia - La plage* (poesie)

Giona, *Che cosa è un quadro?*

Notiziario economico - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, riproduzioni da Giotto, Mantegna, Renoir, Baschenis, Cézanne, Picasso

n. 23, 2 marzo 1946

Franco Fortini, *Per una enciclopedia*

Ottavio Pastore, *Le elezioni italiane del '21*

FEBBRAIO IN FRANCIA 1934: De Cugis, *Cammino di una democrazia* - D. C.,

Come fallì la «Marcia su Parigi» - Aragon, Il 6 febbraio a Parigi - Vita di una sinistrata - Dalla nuova Dichiarazione dei Diritti francese - Attualità degli spettacoli in Francia

Luisa Succi, *C'è a Milano una scuola democratica*

ENCICLOPEDIA: Giansiro Ferrata, *Carlo Cattaneo*

Giuseppe Trevisani, *Bauhaus*

Federico Prokosch, *Torre di fuoco* (poesia) - Sascia Villari, *Dolore nella nostra casa* (racconto) - Gianni Scognamiglio, *Città ch'è morta nel suo grido* (poesia) - Gaspare Torre, *Esilio* (poesia)

Marco Cesarini, *«Daily Worker», proprietà dei suoi lettori*

Il sistema finanziario sovietico

Una trasmissione atomica - Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Grosso, riproduzioni dai Quaderni della Bauhaus di Gropius ; Schlemmer, Erps, Buscher, Bayer, Neumann

n. 24, 9 marzo 1946

Il Politecnico, *Informati come una colonia*

Karl Renner, *Marxismo rigeneratore e marxismo amministratore. L'uno? L'altro? O tutti e due?*

Gaetano Viviani, *Due popoli in Alto Adige - G. V., Politica del clero altoatesino - Famiglia feudale nei «masi»*

Enrico Serra, *Le elezioni nel Belgio - E. S., Il cattolicesimo belga*

G. P., *L'idealismo*

ENCICLOPEDIA: P. D., *Fascismo*

Crasni, *Binford diceva di no*

E. B. White, *Dipingo quello che vedo (ballata sull'integrità dell'artista)* (poesia, trad, di Tommaso Giglio)

Giovanni Nicosia, *Avea la fidanzata - E giungerà la sposa* (poesie)

Stefano Terra, *Racconto pieno di lacrime* (racconto)

Laggiù sul fiume Swanee

Mactub, *Tutti sullo stomaco - Valletta sullo stomaco - Risposte ai lettori - Notizie*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Cassinari

n. 25, 16 marzo 1946

Giansiro Ferrata, *Il ritorno alla ragione*

PERCHÉ SANGUE IN INDIA?: Mario Giuliano, *India, storia di inglesi - Il Politecnico, I nostri maragià - E i nostri «intoccabili»* - Edgar Snow, *India, società di pària* - E. M. Foster, *Cultura d'oggi in India* - Ahmed Ali, *Il vicolo* (racconto) - Tagore Sumyendranath, *Acque del Meghna* (poesia) - Carlo Cattaneo, *Sull'India*

Arturo Carlo Jemolo, *Democratici cristiani*

ENCICLOPEDIA: Fr. F., *Emilio Salgari*

Vito Pandolfi, *Teatro politico di Piscator*

Marcello Venturi, *Estate che mai dimenticheremo* (racconto)

Manuel Altolaguirre, *A Saturnino Ruiz operaio tipografo* (poesia)

Mactub, *Tutti sullo stomaco - Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Hettner, Jamini Roy, Nirode, Mazumdar, riproduzioni da Carrà, Guttuso

n. 26, 23 marzo 1946

Felice Balbo, *Marxismo, una solo*

Il Politecnico, *Nausea della guerra*

CHE COSA VOLEVA IL POPOLO DELLE 5 GIORNATE?: Giansiro Ferrata, *Non ha potuto averlo per un secolo: potrà averlo ora con la Costituente* - Giulio Trevisani, *Attesa del '48* - Franco Fortini, *Il diritto a morire* - Carlo Cattaneo *L'insurrezione di Milano nel 1848* (estratti) - *Dal programma del «Cisalpino» giornale che, in seguito agli avvenimenti delle Cinque Giornate, non poté uscire - Proposta al Governo provvisorio già "Municipalità"*

Franco Calamandrei, *Narrativa vince cronaca*

Stefano Terra, *«Rosebud» per il cittadino Kane*

Marco Cesarini, *Attuale purtroppo Eduardo Scarfoglio*

Paul Eluard, *Fedeli alla vita* (poesia)

Angelo Del Boca, *Michaela* (racconto)

Attualità cinematografica -

Lampadine elettriche e blocco occidentale

Mactub, *Tutti sullo stomaco - Risposte ai lettori*

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Hettner

n. 27, 30 marzo 1946

Alfonso Gatto, *Cultura e Sud*

Civis, *Basilicata, colonia di secondo grado* - Alberto Iacoviello, *Un solo paese e c'è tutta la regione; Passato e presente della Lucania* - Valéry Larbaud, *Centomani* (poesia, trad. di Leonardo Sinisgalli) - Leonardo Sinisgalli, *Da «Giuochi di ragazzi»* (poesia); *Motivi dialettali* (poesia, trad. di Leonardo Sinisgalli)

FRANCO ANCORA PERCHÉ?: W. H. Auden, *Spagna* (poesia, trad. di Domenico Porzio) - *Gli ultimi giorni di Madrid* - Jean Vernet, *Spagna fuori di Spagna* - E. V., *Cultura popular*

A. N. Whitehead, *Origini della scienza moderna*

Giansiro Ferrata, *Le scorciatoie di un poeta saggio* - Umberto Saba, *Dall'erta - Banco di Napoli - Fiera di San Nicolò* (poesie)

Mario Fiorentino, *Passato e prospettive avvenire dell'architettura e urbanistica in Italia*

Clifford Odets, *Perché Lefty non arriva?* (commedia, trad. di Lina Franchetti)

Risposte ai lettori - Tre riviste

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Hettner

n. 28, 6 aprile 1946

Questo è l'ultimo numero del « Politecnico » come settimanale, il prossimo numero sarà d'altro formato e d'altra periodicità, sarà una rivista, sarà un «Politecnico» mensile. Perché?

Del Papa gli Stati Uniti? - G. L.: Vaticano e fascismo - Delio Cantimori, Cattolici e nazisti in Germania fino al 1933

Giansiro Ferrata, *Eppur si muove*

Giulio Trevisani, *L'ultimo comune socialista di Milano*

Il dialogo del padre e del figlio

Marcello Venturi, *Gli anni non passano in un paese italiano*

Franco Fortini, *Documenti e racconti*

Giona, *Che cos'è un quadro* (con una nota di Paul Eluard)

Muriel Rukeyser, *Il processo* (poesia, trad. di Tommaso Giglio)

Bert Brecht, *L'assalto al quartiere dei giornali* (da «*Tamburi nella notte*»)

W. Leonhard, *Liebnecht morto* (poesia)

Risposte ai lettori

Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*

Fotografie, disegni di Hettner, riproduzioni da Giotto, Rembrandt, Picasso

-

MENSILE (9 numeri)

n. 29, 1 maggio 1946

Principio di classe e principio di casta

Giulio Trevisani, *Realtà e retorica del 1° Maggio*

Alfonso Gatto, *Poesie* (con una nota di Massimo Bontempelli)

Elio Vittorini, BREVE STORIA DELLA LETTERATURA AMERICANA - I°:
Origini

con cortigiani

Carlo Bo, *La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola*

Stefano Terra, *La traversata del Mar Rosso*

Giansiro Ferrata, *3 pensieri ortodossi*

Michele Spina, *Racconti*

Luigi Crocenzi, *Occhio su Milano* (sequenza fotografica)

Richard Hillary, *Ho trovato per chi scrivere* (trad. di Antonio Ghirelli)

Sergio Esenin, *Poesie* (trad. di Marco Onorato e Virgilio Galassi)

Paul Langevin, *L'era delle trasmutazioni* (trad. di Saverio Tutino)

H. R. Wishengrad, *L'hanno scoperta per tutti gli uomini*

Frederic Henry e Catzerine Barkley : personaggi di Hemingway e di Guttuso
(illustrazioni di Guttuso a *Addio alle armi*)

LIBRI, UOMINI E IDEE: Umberto Saba, *Trieste e una donna* (1910-1912) -
Documenti - Remo Cantoni, *La sociologia di James Burnham* - F. C., *Favola con*
letterato - Carlo De Cugis, *Dopo Gobetti* - F. e V., *E' tornata la «Fiera»* -
Antonio D'Ambrosio, *Leggere Plekanov*

LA SOCIETÀ NELLA PITTURA: E. V., Alessandro Cruciani, *Gentile Bellini*
(con riproduzioni)

IL MONDO E LE ARTI: Luigi Rognoni, «*Giovanna d'Arco al rogo*» di Arthur
Honegger - V. P., *Vedere e sentire* - *Perché così la colonna dorica?* - Lenin, *Fu*
l'anno degli uragani (poesia, trad. di Crasni) - Eluard, *La poesia non è sacra*
(intervista con Eluard di Franco Fortini)

PAESI E PROBLEMI: Enrico Serra, *Grecia antidemocratica* - Mario Giuliano, *Iran: il petrolio contro la democrazia* - Trieste e i comunisti - Codini non solo in Cina - Ugo Stille, *Le catene del «solido» Sud* - Richard Wright, *Io sono negro* - Melvin B. Tolson, *Andante sostenuto* - Langston Hughes, *Menestrello* - Un negro parla di fiumi (poesie, trad. e nota di Domenico Porzio) - Franco Rodano, *Problemi alla Costituente: l'I.R.I.*

Risposte ai lettori

n. 30, giugno 1946

E. V., *Repubblica, con «altro» al potere*

Giansiro Ferrata, *Due cattolicesimi?*

Giulio Preti, *La filosofia della scienza nell'Antidühring di Engels*

Fr. F., *Marxismo ieri e oggi* - G. F., *Dove si parla di noi, di cultura e di un amico di Società*

Vittorio Sereni, *Poesia*

LE CITTÀ DEL MONDO, *New York*

Salvatore Cambosu, *Racconti* - Nelo Risi, *Poesie*

Elio Vittorini, *BREVE STORIA DELLA LETTERATURA AMERICANA - 2': I preti feroci*

Henri Michaux, *Poesie e prose* (trad. e nota di Franco Calamandrei)

IL MONDO E LE ARTI: Alessandro Crociani, *Francisco Goya* (con riproduzioni) - V. P., *Vedere e sentire*

LIBRI, UOMINI, IDEE: Franco Calamandrei, *Una generazione e un suo narratore* - Nelo Risi, *La resistenza come esistenza* - Enrico Serra, *Politica estera e moralità* - F. C., *Malebolge* - Fr. F., *Cattolici snob* - Umberto Saba, *Trieste e una donna (1910-1912)* - Remo Cantoni, *La rivoluzione dei tecnici* - *Riviste*

PAESI E PROBLEMI: Mario Giuliano, *Giustizia e tribunali nell'U.R.S.S.* - Mario Levi, *La stampa in Francia dopo la liberazione* - Enrico Serra, *All'Est: rivoluzione agraria* - Franco Rodano, *Problemi alla Costituente: l'I.R.I.*

n. 31-32, luglio-agosto 1946

Elio Vittorini, *Questo ritorno al cattolicesimo* - Emmanuel Mounier, *Agonia del Cristianesimo* (con una nota di Fr. F.)

LE CITTÀ DEL MONDO: *Chartres, città cattedrale*

Vito Pandolfi, *Perché non c'è un repertorio italiano*

Judson T. Stone, *Psicanalisi vecchia e nuova*

Silvio Menicanti, *1812: età della Sicilia*

ESISTENZIALISMO, L'UOMO E LA REALTÀ: Simone De Beauvoir, *Idealismo morale e realismo politico* - Franco Fortini, *Intervista con Jean-Paul Sartre* - George Mounin, *Critica dell'esistenzialismo* - Alessandro Pellegrini, *Hegel, Kierkegaard, Marx*

Quattro cartoline dalle Marche

NARRATIVA: Stefano Terra, *Il tenente di cavalleria* - Sascia Villari, *Estate come venne una volta* - Boris Pasternak, *Salvacondotto* (con una nota di Domenico Porzio) - Carlos Bulosan, *Allos e i suoi fratelli* (con una nota di Elio Vittorini)

POESIA: André Frenaud, *Prosa e poesia* (trad. e nota di Franco Fortini) - Giorgio Baccetti, *Tempo di passione* - Gaspare Torre, *Poesia* - Tommaso Giglio, *Noi fummo gli ultimi a salire il calvario*

Franco Fortini, *Come leggere i classici?* (a proposito delle Rime di Dante)

Giuseppe Trevisani, *Storia breve di Ernest Hemingway*

Malcom Cowley, *Consigli a Hemingway*

Massimo Bontempelli, *Contributo all'esame di coscienza di una generazione*

Vito Pandolfi, *Fisionomia di Bertolt Brecht*

IL MONDO E LE ARTI: Alessandro Cruciani, *Realtà e rapporti con la realtà* - Alessandro Cruciani, *Piero della Francesca* (con riproduzioni) - Fa. Si., *Ragionamenti su questa musica* - Beniamino Dal Fabbro, *Mito e realtà di Toscanini* - Luigi Rognoni, *G. W. Pabst castigamatti* - Alessandro Cruciani, *Milano: giovani pittori realisti* - Giulia Veronesi, *L'ora di Wright e la voce di Le Corbusier* - Alfonso Gatto, *Mastroianni* - V. P., *Vedere e sentire*

LIBRI, UOMINI E IDEE: Giuseppe Del Bo, *Oltre il modernismo oltre Buonaiuti* - Michele Rago, *La pietà sconfitta* - Franco Calamandrei, *L'anticomunismo contro la democrazia* - Oreste Del Buono, *Documenti di una guerra* - Alessandro Pellegrini, *Poesia e vita secondo Friedrich Gundolf*

PAESI E PROBLEMI: Salvatore Cambosu, *Le cavallette figlie della guerra* - Franco Rodano, *Problemi alla Costituente: l'I.R.I.* - Silvio Menicanti, *L'arricchimento agrario - La legge sulla piccola proprietà fondiaria in Bulgaria* - Enrico Serra, *Notizie dall'Ungheria - Patate in U.S.A.* - V. D., *La stampa americana*

RISPOSTE AI LETTORI: E. V., *Politica e cultura*

De Gasperi non lo dice a Parigi

G. F., *Gli scrittori e la prigione*

Frottole con le gambe corte - Diario di un fascista - Una storia di popeye

n. 33-34, settembre-dicembre 1946

Palmiro Togliatti, *Politica e cultura*

Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*

André Frenaud, *Antologia della canzone popolare francese (secc. XVI-XVIII)*

A. Leontiev, *L'insegnamento della economia politica nell'U.R.S.S.; S. M., Polemica su Leontiev*

GERMANIA E GERMANIA: Silvio Menicanti, *La situazione* - Georg Lukacs, *Prussianesimo e nazismo attraverso la letteratura* - Testimonianze sulla Germania di Alvarez Del Vayo, Klaus Mann, Stephen Spender; *Da Hoelderlin a oggi* - Friedrich Hoelderlin, *Inno* (con un commento di Martin Heidegger)

Franco Fortini, *La leggenda di Recanati (come leggere i classici?)*

Carlo Bo, *Critici e saggisti francesi*

E. V., *Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi*

Tommaso Giglio, *Poesia come apocalissi in Inghilterra*

Apocalittici antologia (racconti, prose, trad. di Tommaso Giglio)

Elio Vittorini, *BREVE STORIA DELLA LETTERATURA AMERICANA - 3° Letteratura e rivoluzione; Benjamin Franklin, Avviso a coloro che pensano d'emigrare in America*

PRAGMATISMO E MARXISMO: W. H. Sanders, *Siamo con voi* - Giulio Preti, *Il pragmatismo, che cos'è*

NARRATIVA: Enrico Pea, *Impiccagione in Egitto* - Boris Pasternak, *Salvacondotto* - Angelo Del Boca, *Le tue labbra bambina*

POESIE: Boris Pasternak, *Senza titolo* - Federico Almansì, *4 poesie*

IL MONDO E LE ARTI: E. V., *Dal soggetto al genere* - Alessandro Crociani, *Soggetto e società* - Giulio Carlo Argan, *Urbanistica e progresso sociale* - Virgilio Calassi, *Guerra borghesia religione e macchine da presa* - Roger Garaudy, *Non esiste un'estetica del Partito Comunista* (con una nota di E. V.)

LIBRI, UOMINI E IDEE: Michele Rago, *Pigrizia vince noia* - Remo Cantoni, *Fascismo come aggettivo* - Arturo Lazzari, *La ragione può vincere*

PAESI E PROBLEMI: Franco Rodano, *I sindacati italiani dalla formazione al fascismo* - Enrico Serra, *Non più «idealista» e non ancora «realista» la politica estera degli Stati Uniti d'America* - Silvio Pozzani, *Esperienza dell'emigrazione italiana* - Silvio Menicanti, *L'occhio sulla Russia* - V. D., *La stampa americana - Spagna: problema religioso; Disegni di Topalski*

RISPOSTE AI LETTORI: Giansiro Ferrata, *Rivoluzione è dialettica*

n. 35, gennaio-marzo 1947

Elio Vittorini, *Politica e cultura, lettera a Togliattì*

Leggende su Lenin

Silvio Menicanti, *Il latifondo siciliano*

Surendra J. Patel, *Il marxismo e gli ultimi sviluppi del pensiero economico classico*

IL MONDO CAMBIA: II Viet Nam dov'era l'Indocina (Breve storia del Viet Nam; Rapporti tra Francia e Viet Nam; Che cos'è il Viet Minh; Poesia annamita e poesia vietnamita; Pham Van Ky, *L'orco che divora le città; Poesie*)

UOMO E SOTTOSUOLO: Remo Cantoni, *Dostojevskij come esistenzialista* - Oreste Del Buono, *Il romanzo nero* - Antonio Ghirelli e Jean Evans, *Ritratto di un assassino*

Tommaso Giglio, *Horizon come specchio*

Vitaliano Brancati, *Appunti sull'uomo d'ordine in Italia*

Franco Fortini, *Poesie*

Michele Rago, *Tre cronache*

Carlo Vigoni, *Un importuno* - Carlo Vigoni, *Passaggi e dediche*

Luigi Crocenzi, *Andiamo in processione* (racconto fotografico)

Giulio Questi, *La cassa - Il viaggio* - Gaspare Torre, *Poesie*

Mario Socrate, *Poesie* - Gianni Scognamiglio, *Poesie*

Boris Pasternak, *Salvacondotto*

COMUNICAZIONI: Albert Einstein, *Lettera* - Giuseppe Del Bo, *Comunismo come aggettivo* - Giuseppe Guatino, *Solo domande* - Vincenzo Vitello, *La legge del valore nell'economia socialista* - S. M., *Baran a proposito di Leontiev*

IL MONDO E LE ARTI: Alessandro Cruciani, *Il paesaggio come genere* - Elio Vittorini, *Nomi e statue* - Pham Van Ky, *A proposito di «arte annamita»*

LIBRI, UOMINI E IDEE: Michele Rago, *Amori e voci di Alvaro* - Michele Rogo, *Impegno e necessità di Micheli* - Franco Fortini, *Azione ed espressione* - Carlo Bo, *Il dizionario delle opere* - Nelo Risi, *Il paese di Dio e il paese degli uomini* - Giulio Trevisani, *Storia da scrivere* - *Episodi in libreria* - *Letteratura e rivoluzione secondo Lenin* (con una nota di Mario De Micheli)

PAESI E PROBLEMI: Ugo Vittorini, *Lettere dalle Puglie* - Giuliano Ferrieri, *La stampa in Spagna* - Luigi Cavallo, *Sindacalismo e politica operaia in U.S.A.* - *Domande e risposte su problemi dell'economia sovietica* - Silvio Pozzani, *Esperienza dell'emigrazione italiana* - V. D., *La stampa americana* - *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro di Milano* - *Riviste*

DOCUMENTI: *Lamento dell'operaia* - *Poesia di Melpignano d'Angelo*

Fotografie, disegni di Grosz

n. 36, settembre 1947

Fabrizio Onofri, *Politica è cultura* (lettera a Vittorini)

Alfonso Gatto, *Dieci poesie*

Un carteggio del 1843 fra Marx, Ruge e Bakunin (con una nota di Giulio Preti)

Angelo Del Boca, *Ho sposato un giunco*

Emilio Tadini, *La passione secondo San Matteo*

Segreto del mondo: diario di una balia

Alessandro Cruciani, *Dal soggetto al genere: il ritratto* (con riproduzioni)

LIBRI, UOMINI E IDEE: Enrico Serra, *Il patto russo-tedesco del 1939 e le responsabilità della guerra*

PAESI E PROBLEMI: Ugo Vittorini, *Lettere dalle Puglie* - Silvio Pozzani, *Esperienza dell'emigrazione italiana*

n. 37, ottobre 1947

Politica e cultura (intervista con Elio Vittorini)

Remo Cantoni, *La dittatura dell'idealismo*

Giulio Preti, *Cultura popolare in che senso?*

Nelo Risi, *Dieci poesie*

KAFKA: Franz Kafka, *Cinque inediti* - Antonio Ghirelli, *La vita* - Carlo Bo, *Il problema di Kafka* - Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*

Renato Boeri, *Tombe dalla montagna*

Trevi, *Fuori della disperazione*

Fr. F., *Dal Sud*

LIBRI, UOMINI E IDEE: Michele Rago, *L'Italia nascosta di Gramsci* - Enrico Serra, *Il giudizio dei prefascisti*

PAESI E PROBLEMI: Werner Bischof, *Lettera dalla Grecia* - M. Kavé, *Lettera dalla Persia* COMUNICAZIONI: Vincenzo Vitello, *Revisionismo e marxismo*

Illustrazioni, disegni, notizie varie

n. 38, novembre 1947

Elio Vittorini, *Rivoluzione e attività morale*

Rafael Alberti, *Quattro poesie* (a cura di Giacomo Prampolini)

Giansiro Ferrata, *Una cultura in margine alla fantasia*

Remo Cantoni, *Nota sul Convegno di Perugia*

Remo Cantoni, *La dittatura dell'idealismo*

Bertrand Russell, *Spirito e materia nella scienza moderna*

Remo Cantoni, *La personalità e l'opera di Bertrand Russell*

Umberto Bellintani, *Nove poesie* - Enzo Liberti, *Tre racconti*

IL MONDO E LE ARTI: Ettore Sottsass, *Le vie dell'artigianato*

LIBRI, UOMINI E IDEE: E. V., *La Romana per edificare* - Giansiro Ferrata, *Croce e l'Anticristo* - Gianni Rodati, *Jaspers: analisi della colpa* - Giulio Preti, *La scienza in cerca di filosofia* - *Riviste francesi*

PAESI E PROBLEMI: M. Kavé, *Cultura in Persia* - Salvatore Cambosu, *Lettere da Cagliari* - Crockett Johnson, *Barnaby e il signor O'Malley* (fumetti)

COMUNICAZIONI: Franco Fortini, *Prendere sul serio i poeti?* (risposta a Geno Pampaloni)

n. 39, dicembre 1947

Felice Balbo, *Cultura antifascista*

Giorgio Lukacs, *La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi* (trad. di Marcello Cora e Ladislao Vadas)

Giansiro Ferrata, *Una cultura in margine alla fantasia*

Franco Fortini, *Diario di un giovane borghese intellettuale*

Kenneth Patchen, *Memorie di un pornografo timido* (a cura di Giuseppe Trevisani e con una nota di E. V.)

Aggeo Savioli, *Cinque poesie* - Alberto Bocconi, *E' morto il vescovo* - Sergio Civinini, *Tre racconti*

IL MONDO E LE ARTI: Corrado Terzi, *Sostanza in Dreyer* - Elio Vittorini, *Lettera su Dreyer* - Corrado Terzi, *Risposta a Vittorini*

LIBRI, UOMINI E IDEE: Franco Fortini, *Rivoluzione e conversione* - Elio Vittorini, *Del Buono apre un discorso* - Carlo Bo, *La via lunga di Pratolini* - Enrico Serra, *L'eredità di Roosevelt* - Saverio Tutino, *Scienza e umanità di Langevin* - Giansiro Ferrata, *Il maledetto Sachs*

PAESI E PROBLEMI: Vasco Pratolini, *Cronache fiorentine 20° secolo* - Eugenio

Varga, *Democrazie di tipo nuovo*

COMUNICAZIONI: Luciano Amodio, *Possibilità di un'estetica marxista* -
Risposte ai lettori

APPENDICE II

Indice delle pubblicazioni de «Il Menabò»

n. 1, 1959

Lucio Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano* (romanzo)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Lucio Mastronardi*

Michele Rago, *La ragione dialettale*

R.(affaele) C.(rovi), *Lingua e dialetto nella letteratura italiana: dal caso Gadda al caso dei «pasoliniani»*

Elio Vittorini, *Parlato e metafora*

Giuliano Palladino, *Pace a El Alamein* (romanzo)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Giuliano Palladino*

Claudio Cintioli *Guerra e letteratura di guerra*

Raffaele Crovi, *Bibliografia della letteratura italiana della seconda guerra mondiale*

n. 2, 1960

Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*

Roberto Roversi, *La raccolta del fieno* (poesie)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Roberto Roversi*

Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*

Elio Pagliarani, *La ragazza Carla* (racconto in versi)

N.d.R., *Notizia su Elio Pagliarani*

Paolo Volponi, *L'Appennino contadino* (saggio in versi)

N.d.R., *Notizia su Paolo Volponi*

Camillo Pennati, *Quindici poesie* (poesie)

Vittorini Sereni, *Notizia su Camillo Pennati*

Francesco Leonetti, *Il malpensante* (commedia in versi)

N.d.R., *Notizia su Francesco Leonetti*

n. 3, 1960

Stefano D'Arrigo, *I giorni della fera* (romanzo)

N.d.R., *Glossario* (glossario relativo a *I giorni della fera* di Stefano D'Arrigo)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Stefano D'Arrigo*

Raul Leonardi, *Racconto di provincia* (racconto)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Raul Leonardi*

Luigi Di Jacovo, *Infinito presente* (romanzo)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Luigi Di Jacovo*

Raffaele Crovi, *Meridione e letteratura*

R.(affaele) C.(rovi), *Proscritto con racconti di Tommaso Anzoino*

R.(affaele) C.(rovi), *Bibliografia*

n. 4, 1961

Vittorio Sereni, *Una visita in fabbrica (1952-1958)* (poesia)

E.(lio) V.(ittorini), *Industria e letteratura*

Ottiero Ottieri, *Taccuino industriale* (racconto)

N.d.R., *Notizia su Ottiero Ottieri*

Gianni Scalia, *Dalla natura all'industria*

Agostino Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*

Lamberto Pignotti, *L'uomo di qualità* (poesie)

R.(affaele) C.(rovi), *Notizia su Lamberto Pignotti*

Luigi Davì, *Il capolavoro* (racconto)

I.(talo) C.(alvino), *Notizia su Luigi Davì*

Giovanni Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (poesie)

R.(affaele) C.(rovi), *Notizia su Giovanni Giudici*

Marco Forti, *Temi industriali della narrativa italiana*

n. 5,1962

E.(lio) V.(ittorini), *Comunicazione a Formentor*

E.(lio) V.(ittorini), *Una risposta sul disgelo*

Gianluigi Brigantini, *La questione del potere*

Italo Calvino, *La «tematica industriale»*

Giansiro Ferrata, *L'«arretratezza»*

Marco Forti, *Un duplice fronte*

Franco Fortini, *Astuti come colombe*

Francesco Leonetti, *Un supplemento di società*

Francesco Leonetti, *Progetto letterario* (poesie)

R.(affaele) C.(rovi), *Notizia su Francesco Leonetti*

Italo Calvino, *La sfida al labirinto*

Rosanna Faggiani, *Una storia di viti* (racconto)

E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Rosanna Faggiani*

Edoardo Sanguineti, *Purgatorio de L'Inferno* (poesie)

Edoardo Sanguineti, *Capriccio italiano* (racconto)

U.(mberto) E.(co), *Notizia su Edoardo Sanguineti*

Umberto Eco, *Il modo di formare come impegno sulla realtà*

Enrico Filippini, *Settembre* (racconto)

U.(mberto) E.(co), *Notizia su Enrico Filippini*

Furio Colombo, *Il prigioniero della Torre Velasca* (racconto)

Furio Colombo, *Ragazze tranquille e di buon senso* (racconto)

U.(mberto) E.(co), *Notizia su Furio Colombo*

Roberto Di Marco, *La relazione* (racconti)

F.(rancesco) L.(eonetti), *Notizia su Roberto Di Marco*

Raffaele Crovi, *La trasformazione della realtà*

n. 6, 1963

Carlo Emilio Gadda, *Una poesia* (poesia)

Pietro Citati, *Il male invisibile*

Amelia Rosselli, *Ventiquattro poesie* (poesie)

Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*

Francesco Leonetti, *La fabbrica di Ravenna* (saggio in versi)

Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere* (saggio in versi)

Raffaele Crovi, *Una linea della ricerca poetica*

Emilio Isgrò, *L'anteguerra* (poesie)

Giancarlo Majorino, *La miopia* (poesie)

Eugenio Miccini, *Tre componimenti* (poesie)

Luigi Pellisari, *Il diluvio* (frammenti di un poema)

Basilio Reale, *La vita attiva* (poesie)

Carlo Villa, *Solo sperando nauseati* (poesie)

N.d.R., *Notizie su Isgrò, Majorino, Miccini, Pellisari, Reale, Villa*

Francesco Leonetti, *Nessi 1. La negazione in letteratura*

Guido Guglielmi, *Nessi 2. Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet*

Guido Guglielmi, *Nessi 3. Una «sfida» senza avversari*

Italo Calvino e Angelo Guglielmi, *Corrispondenza con poscritto a proposito della
«Sfida al labirinto»*

n. 7, 1964

Roland Barthes, *1. Edipo*

Elio Vittorini, *2. Scuola è politica*

Maurice Blanchot, *3. La conquista dello spazio*

Hans Magnus Enzensberger, *Sulla teoria del tradimento*

Jean Genet, *4. Il mio antico modo di vedere il mondo...; 4 bis. Il nostro sguardo...*

Roland Barthes, 5. *I tre dialoghi*
 Italo Calvino, 6. *I giusti*
 Ketab Yacine, *Qui giace* (poesia, traduzione di Francesco Quadri)
 Francesco Leonetti, *I fratelli-nemici, critici di un'immagine*
 Martin Walser, 7. *La crocefissione di un gatto (Origine della storia)*
 Dionys Mascolo, 8. *Essere moderni*
 Italo Calvino, 9. *La medicina e gli astri*
 Dionys Mascolo, 10. *Frammento d'utopia*
 Michel M'Uzan, *Il grande mosaico* (racconto, traduzione di Guido Neri)
 Marguerite Duras, *Acque e foreste* (pièce teatrale, traduzione di Gioia Zannino Angiolillo)
 Uwe Johnson, 11. *Un vocabolo tedesco*
 Maurice Blanchot, 12. *Il nome Berlino*
 Dionys Mascolo, 13. *L'avvicinamento nazionalistico*
 N.d.R., *Nota '64 (di redazione italiana)*
 Italo Calvino, *L'antitesi operaia*
 Elio Vittorini, 14. *La lettura attiva*
 Roland Barthes, 15. *Arte, forma, caso*
 Humbert Damish, 16. *Il carattere indiretto dell'opera*
 Jean Starobinski, 17. *Il mito dell'errore fatale*
 Luis-Renè Des Forêts, 18. *Lo scrittore televisato*
 Maurice Blanchot, 19. *La parola in arcipelago*
 Luis-Renè Des Forêts, 20. *L'attrattiva del vuoto*
 Jean-Luis Schefer, 21. *L'infelicità politica*
 Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un poema popolare* (racconto)
 Carlo Villa, *La nausea media* (estratti dal racconto omonimo)
 Helmut Heissenbüttel, *Sulla definizione del concetto di letteratura «sperimentale»*
 Elio Vittorini, 22. *L'uomo è stato contadino*
 Giorgio Bocca, 23. *L'esodo dalla campagna*
 Angelo Romanò, 24. *Il mutamento di forme*
 Sandro Badiali, 25. *Sul linguaggio comune*
 Francesco Leonetti, 26. *La storia in Italia*

Günter Grass, *L'oracolo del baco da farina*
Claude Ollier, *Tumbling Town* (racconto, traduzione di Gioia Zannino Angiolillo)
Jean Starobinski, 27. *Le rovine*
Francesco Leonetti, 28. *Il regicidio*
Maurice Blanchot, 29. *Il «quotidiano»*
Ingeborg Bachmann, 30. *Diario in pubblico*
N.d.R., *Notizia*
Francesco Leonetti, *Una rivista internazionale. Un indice tematico. Questioni italiane*

n. 8, 1965

Paolo Volponi, *La pretesa d'amore* (poesia)
Mario Spinella, *Un'ipotesi di sociologia della letteratura*
Edoardo Sanguineti, *Traumdeutung* (psicodramma)
E.(doardo) S.(anguineti), *Nota dell'autore*
Carla Vasio, *La penitenza* (racconto)
Giorgio Manganelli, *Notizia su Carla Vasio*
Giorgio Manganelli, *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti* (trattato)
Italo Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*
Elio Pagliarani, *Dittico della merce* (recitativi drammatici)
E.(lio) P.(agliarani), *Nota*
Antonio Porta, *Rapporti N. 2* (poesie)
R.(affaele) C.(rovi), *Notizia su Antonio Porta*
Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera* (poesie)
Enrico Filippini, *Giuoco con la scimmia* (pièce teatrale)
Alice Ceresa, *La figlia prodiga* (estratto dal romanzo)
N.d.R., *Notizia su Alice Ceresa*
Sandra Mangini, *Quattordici poesie* (poesie)
Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Sandra Mangini*
Emanuele Pasquale, *Dodici poesie* (poesie)

N.d.R., *Notizia su Emanuele Pasquale*
Valerio Fantinel, «*Vacuum Packed*» (romanzo)
Raffaele Crovi, *Notizia su Valerio Fantinel*
Francesco Leonetti, *L'eversione costruita*

n. 9, 1965

Hans Magnus Enzensberger, *Letteratura come storiografia*
Karl Mundostock, *Fino all'ultimo uomo* (racconto, traduzione di Bruna Bianchi)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger) *Notizia su Karl Mundostock*
Peter Hacks, *Da «La battaglia di Lobositz»* (commedia, traduzione di Bruna Bianchi)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Peter Hacks*
Hans Günter Michelsen, *Stienz* (dramma, traduzione di Mario Nordio e Ippolito Pizzetti)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia Hans Günter Michelsen*
Alexander Kluge, *Il tenente Boulanger* (biografia, traduzione di Enrico Filippini)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Alexander Kluge*
Arno Schmidt, *Il Leviatano ovvero Il migliore dei mondi* (romanzo, traduzione di Rosanna Berardi Paumgartner ed Emilio Picco)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Arno Schmidt*
Martin Walser, *Querce e coniglie* (dramma, traduzione di Ippolito Pizzetti)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Martin Walser*
Jürgen Becker, *Da Felder. Contributi alla conoscenza della Kölner Bucht* (frammento tratto dal testo omonimo, traduzione di Ippolito Pizzetti)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Jürgen Becker*
Peter Weiss, *Da «L'Istruzione». Canto della fine di Lili Tofler* (estratto dal dramma *Die Ermittlung*, traduzione Giorgio Zampa)
H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su Peter Weiss*
Uwe Johnson, *La sopraelevata berlinese*

H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia sul saggio di Uwe Johnson «La sopraelevata berlinese»*

Erika Von Hornstein, *Racconti di profughi* (racconti)

H.(ans) M.(agnus) E.(nzensberger), *Notizia su un documento*

n. 10, 1967

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Un mondo che non possediamo e che ci possiede*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Agricoltura e industria come esperienze storiche globali*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: La «bella letteratura» come «rassicurazione contro la storia»*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Per una letteratura a tensione razionale*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: L'innovazione barocca*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Conoscenza di classe*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Per un'assunzione di responsabilità umanistiche da parte della cultura scientifica*

[Elio Vittorini], *La ragione conoscitiva: Perché si scrive*

Italo Calvino, *Progettazione e letteratura*

Guido Guglielmi, *Storia non è storicismo*

Francesco Leonetti, *La conversazione con Vittorini*

Michele Rago, *Vittorini e la politica culturale della sinistra italiana*

BIBLIOGRAFIA DI VITTORINI

OPERE:

Piccolo Borghesia, Firenze, Edizioni Solaria, 1931.

Nei Morlacchi – Viaggio in Sardegna, Firenze, Parenti, 1936; poi con il titolo *Sardegna come un'infanzia*, Milano, Mondadori, 1952; in edizione «Oscar» con introduzione di S. Guarnieri, 1975.

Conversazione in Sicilia, a puntate su «Letteratura» 1938-1939; in volume pubblicato in *Nome e lagrime*, Firenze, Parenti, 1941; poi Milano, Bompiani, 1941; edizione illustrata con fotografie di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 1954; con un *Introduzione* di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1966. Seguono, alla morte di Vittorini: l'edizione con fotografie di Enzo Ragazzini, Milano, Elli & Pagani (Olivetti - Edizioni Strenna), 1973; *Conversazione in Sicilia. Illustrazioni di Renato Guttuso*, Milano, Rizzoli, 2008.

Teatro spagnolo, Milano, Bompiani, 1941.

Americana, con una *Introduzione* di Emilio Cecchi, Milano, Bompiani, 1942; poi con la *Breve storia della letteratura americana* di Vittorini, senza l'introduzione di Cecchi e con appendice di S. Pautasso, Milano, Bompiani, 1968.

Guttuso, Milano, Edizioni di Corrente, 1942.

Uomini e No, Milano, Bompiani, 1945 (giugno); ristampa, Milano, Bompiani, 1945 (ottobre); terza edizione con la soppressione dei corsivi e della *Nota* di E. Vittorini, Milano, Bompiani 1949; edizioni successive: nel 1960 e 1962 sempre per Bompiani e 1965, 1966, 1972 per Mondadori.

Il Sempione strizza l'occhio al Frejus, Milano, Bompiani, 1949.

Le donne di Messina, Milano, Bompiani, 1949; nuova edizione con parti interamente riscritte, Milano, Bompiani 1964.

Sardegna come un'infanzia, Milano, Mondadori, 1952, poi in edizione «Oscar», 1975.

Erica e i suoi fratelli, Milano, Bompiani, 1956.

Diario in pubblico, Milano, Bompiani, 1957; nuova edizione accresciuta con una *Appendice 1957 – 1965*, Milano, Bompiani, 1970; ultima edizione Milano, Bompiani, 1999.

Storia di Renato Guttuso: Nota compiuta sulla pittura contemporanea, Milano, Edizioni del Milione, 1960.

Le due tensioni, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Le città del mondo, a cura di V. Camerano, Torino, Einaudi, 1969.

Le città del mondo. Una sceneggiatura, Torino, Einaudi, 1975.

Gli anni del "Politecnico". Lettere (1945-1951), a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

I libri, le città, il mondo. Lettere 1933-1943, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

I risvolti dei Gettoni, a cura di C. De Michelis, Milano, Libri Scheiwiller, 1988.

Il garofano rosso, Milano, Mondadori, 1989.

Le opere narrative, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1996.

Racconti, Milano, Mondadori, 1996.

Cultura e Libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere, a cura di R. Crovi, Torino, Nino Aragno, 2001.

Epistolario americano, a cura di G. Chirico, Palermo-Siracusa, Lombardi, 2002.

Lettere 1952-1955, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926 – 1937, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

ARTICOLI:

1928

La lezione della «Ronda», in «Il Resto del Carlino», 20 ottobre.

Tempo di guerra (Memorie autunnali) (racconto), in «Il Mattino», edizione di Napoli, 16-17 novembre.

1929

Scarico di coscienza, in «L'Italia Letteraria», a. I, n. 28, 13 ottobre.

1932

Letteratura e fini sociali, in «Il Bargello», a. IV, n. 41, 9 ottobre.

Piccola borghesia, in «Il Bargello», a. IV, n. 46, 13 novembre.

1933

Realisti e lirici (Tendenze letterarie), in «Il Bargello», a. V, n. 53, 31 dicembre.

Il garofano rosso I-V (romanzo), in «Solaria», a. VIII, nn. 2-3 (febbraio-marzo); nn. 4-5 (aprile-maggio); nn. 6-7 (giugno-luglio); nn. 8-10 (agosto-ottobre); nn. 11-12 (novembre-dicembre).

Realismo lirico di Melville. Il suo demonismo è letterario, in «Pegaso», n. 1.

1934

Il garofano rosso VI-VII (romanzo), in «Solaria», a. IX, n. 2 (marzo-aprile); n. 3 (maggio-giugno ma stampato il 16 novembre).

I nuovi antiborghesi, in «Il Bargello», a. VI, n. 42, 21 ottobre.

Propaganda contro demografica, in «Il Bargello», a. VI, n. 47, 25 novembre.

Scarpe usate, in «Il Bargello», a. VI, n. 51, 23 dicembre.

1935

Borghesismo antidemografico, in «Il Bargello», a. VII, n. 7, 17 febbraio.

La poltrona barriera borghese- Equivoci tra l'economia e l'idea, in «Il Bargello», a. VII, n. 14, 7 aprile.

Dalla forma alla sostanza – I mastini della società occidentale, in «Il Bargello», a. VII, n. 17, 28 aprile.

Dell'andare verso il popolo, in «Il Bargello», a. VII, n. 25, 23 giugno.

1936

Il garofano rosso VIII (romanzo), in «Solaria», a. IX, n. 5-6, settembre-dicembre 1934 ma pubblicato il 31 marzo 1936.

Letteratura e doveri dei letterati, in «Il Bargello», a. VIII, n. 37, 28 giugno.

Lavoro manuale e lavoro intellettuale (Problemi nostri per l'impero), in «Il Bargello», a. VIII, n. 43, 9 agosto.

1937

Elogio della cultura popolare, «Il Bargello», a. IX, n.12, 17 gennaio, a firma Abufelda.

Giochi di ragazzi (frammento di romanzo), in «Letteratura», a. I, n. 1, gennaio.

Faulkner tra l'oscurità e la coscienza, in «Letteratura», n. 2.

William Faulkner - Oggi si vola, in «Letteratura», n. 3.

Di Vandea in Vandea, il Vespro siciliano, in «Letteratura», n.4.

1938

Notizia su Saroyan, in «Letteratura», a. II, n.5.

Il teatro di Thornton Wilder, in «Omnibus», n. 49.

Conversazione in Sicilia I – III (romanzo), in «Letteratura», a. II, n.6 (aprile); n. 7 (luglio); n. 8 (ottobre).

1939

Frammento di Erica, in «Campo di Marte», a. I-II, n. 10-11, 1 gennaio.

Conversazione in Sicilia IV-V (romanzo), in «Letteratura», a. III, n. 9 (gennaio); n. 10 (aprile).

Nome e lagrime (racconto), in «Corrente di Vita giovanile», a. II, n. 19, 31 ottobre.

1940

Prefazione a W. Saroyan, Che ve ne sembra dell'America?, trad. di E. Vittorini, Milano, Mondadori.

America, in «Tempo», a. IV, n. 54, 6 giugno.

America, in «Tempo», a. IV, n. 62, 1 agosto.

America, in «Tempo», a. IV, n. 64, 15 agosto.

America, in «Tempo», a. IV, n. 66, 29 agosto.

America, in «Tempo», a. IV, n. 68, 12 settembre.

America, in «Tempo», a. IV, n. 70, 26 settembre.

America, in «Tempo», a. IV, n. 72, 10 ottobre.

1941

America, in «Tempo», a. V, n. 86, 16-23 gennaio.

America, in «Tempo», a. V, n. 89, 6-13 febbraio.

America, in «Tempo», a. V, n. 92, 27 febbraio-6 marzo.

1942

Nota introduttiva a *Guttuso*, Quaderni del disegno contemporaneo n. 1, Milano, edizioni di «Corrente».

1944

Il ragazzo del '25 (Tra i partigiani), (racconto), in «Fronte della gioventù», s. 1, n. 1, 5 gennaio.

1945

Scelti per la fucilazione, in «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 13 maggio → *Uomini e no*.

Uomini e no: capp. XCIX – CVIII, (romanzo), in «Rinascita», a. II, n. 7-8, luglio-agosto → *Uomini e no*.

Una nuova cultura, in «Il Politecnico», n.1, 29 settembre.

Il popolo spagnolo attende la liberazione, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre.

Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i mezzi di conoscenza a tutti gli uomini, in «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre.

Polemica e no per una nuova cultura, in «Il Politecnico», n. 7, 10 novembre.

Postilla all'articolo di A. C. Jemolo, *Urge il divorzio in Italia?*, in «Il Politecnico», n. 9, 24 novembre.

Nota introduttiva alla X puntata di E. Hemingway, *Per chi suonano le campane*, trad. di Foà e Zevi, in «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre.

Milano come in Spagna Milano come in Cina (racconto), in «Il Politecnico», n. 11, 8 dicembre.

Politica e apolitici (Lettere al Direttore), in «Il Politecnico», n. 12, 15 dicembre.

Natale perché? Idealisti e non idealisti (Lettere al Direttore), in «Il Politecnico», n. 13-14, 22-29 dicembre.

1946

Fascisti i giovani?, in «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio.

Diritto o dovere? (Lettere al Direttore), in «Il Politecnico», n. 16, 12 gennaio.

Nota introduttiva a T. S. Eliot, *Little Gidding*, trad. di R. La Capria e T. Giglio, in «Il Politecnico», n. 20, 9 febbraio.

Cultura popolare, in «Il Politecnico», n. 27, 30 marzo 1946.

Politica e cultura (Risposte ai lettori), in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto.

Rinnovare la cultura (intervista con Vittorini), in «Pesci Rossi», a XV, n. 4, aprile.

Origini con cortigiani (Breve storia della letteratura americana), in «Il Politecnico», n. 29, 1 maggio.

Repubblica, con «altro» al potere, in «Il Politecnico», n. 30, giugno.

I preti feroci (Breve storia della letteratura americana), in «Il Politecnico», n. 30, giugno.

Politica e cultura (Risposte ai lettori), in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto.

Questo ritorno al cattolicesimo. Ma di chi? E perché?, in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto.

Chartres città-cattedrale (Le città del mondo), in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto.

Introduzione e postilla alla lettera di G. Ferata, *Rivoluzione è dialettica*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Introduzione e postilla a *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Nota introduttiva a A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Germania e Germania (Il mondo cambia), in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Da Hoelderlin a oggi in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Nota introduttiva a T. Giglio, *Poesia come apocalissi in Inghilterra* in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Letteratura e rivoluzione (Breve storia della letteratura americana) in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

A proposito di Hemngway in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Nota introduttiva a A. Cruciani, *Soggetto e società*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

Nota introduttiva a R. Garaudy, *Non esiste un'estetica del Partito Comunista* in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre .

Postilla a S. Menicanti, *L'occhio sulla Russia*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre.

1947

Anche i poveri siedono a tavola, in «Rinascita», a. IV, n. 1-2, gennaio-febbraio →
Il Sempione strizza l'occhio al Frejus.

Politica e cultura, lettera a Togliatti, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo.

Nota introduttiva a R. Cantoni, *Dostojevski come esistenzialista*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo.

Nota introduttiva a O. Del Buono, *Il romanzo nero*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo.

Lettera, postilla a G. Del Bo, *Comunismo come aggettivo*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo.

Nomi e statue, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo.

Le donne di Messina, in «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 6 aprile →
Le donne di Messina.

Postilla a F. Onofri, *Politica è cultura*, in «Il Politecnico», n.36, settembre.

«Politica e cultura»: un'intervista, in «Il Politecnico», n. 37, ottobre.

Rivoluzione e attività morale, in «Il Politecnico», n. 38, novembre.

«La Romana» per edificare, in «Il Politecnico», n. 38, novembre.

Fratelli e finestre nere, in «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 18 dicembre → *Le donne di Messina.*

Nota introduttiva a K. Patchen, *Memorie di un pornografo timido*, in «Il Politecnico», n. 39, dicembre.

Lettera su Dreyer, in «Il Politecnico», n. 38, novembre.

Del Buono apre un discorso, in «Il Politecnico», n. 38, novembre.

Lo zio Agrippa passa in treno I-VI (romanzo), in «La Rassegna d'Italia», a. II, nn. 2 (febbraio); 3 (marzo); 4 (aprile); 5 (maggio); 9-10 (settembre-ottobre); 11-

12 (novembre-dicembre) → *Le donne di Messina*.

1948

Lo zio Agrippa passa in treno VII-XV(romanzo), in «La Rassegna d'Italia», a. III, nn. 1 (gennaio); 2 (febbraio); 3 (marzo); 4 (aprile); 5 (maggio); 6 (giugno); 7 (luglio); 8 (agosto); 9 (settembre) → *Le donne di Messina*.

1949

Neve e Sicilia, in «Inventario», a. IV, n. 1 → *Le donne di Messina*.

Della mia vita fino ad oggi raccontata ai miei lettori stranieri, in «Pesci rossi», n. 3, marzo.

L'arte è «engagement» naturale, in «La Rassegna d'Italia», a. IV, n. 3, marzo.

La festa più grande che si abbia in Sicilia, in «La Fiera letteraria», a. IV, n. 16, 17 aprile → *Le donne di Messina*.

1951

Le vie degli ex-comunisti, in «La nuova Stampa», 6 settembre.

1952

La città non visitata (Frammento di romanzo), in «L'Approdo», a.I, n. 3, luglio-settembre → *Le città del mondo*.

1953

Storia di un uomo e di suo figlio che viaggiavano a piedi per la Sicilia, in «Comunità», a. II, n. 2, 28 febbraio → *Le città del mondo*.

Le città del mondo (Frammento di romanzo), in «Galleria», a. III, n. 4-5, marzo-maggio → *Le città del mondo*.

Le città del mondo (I diritti dell'uomo), in «Galleria di Arti e Lettere», n. 3, maggio-giugno → *Le città del mondo*.

I contadini si muovono (Primo movimento), in «Il Ponte», a. IX, n. 8-9, agosto-settembre → *Le città del mondo*.

1954

La moscacieca (Frammento di romanzo), in «L'Approdo», a. III, n. 1, gennaio-marzo → *Le città del mondo*.

La foto strizza l'occhio alla pagina, in «Cinema Nuovo», n. 33, 15 aprile.

Viaggio di nozze in Sicilia, in «Colloqui», a. I, n. 2, maggio → *Le città del mondo*

Le meretrici, in «Il Mondo», a. VI, nn. 33 (17 agosto) e 34 (24 agosto) → *Le città del mondo*.

Erica e i suoi fratelli (Romanzo interrotto), in «Nuovi Argomenti», n. 9, luglio – agosto.

1957

«*Diario in pubblico*», in «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 39, 29 settembre.

La signora delle Madonie, in «Il Ciclope», n. 1, ottobre → *Le città del mondo*.

1958

Viaggio di nozze, in «Scena illustrata», a. 73, n.12, dicembre → *Le città del mondo*.

1959

Risponde Vittorini (Il Gattopardo dà fuoco alle polveri), lettera, in «Il Giorno», 17 marzo.

Le città del mondo [Matteo e suo figlio Nardo incontrano la bazariota, La bazariota fa un discorso che potrebbe dirsi elettorale], in «Avanti!», 5 giugno → *Le città del mondo. Una sceneggiatura*.

Notizia su Lucio Mastronardi, in «Il Menabò», n. 1.

Parlato e metafora, in «Il Menabò», n. 1.

Notizia su Giuliano Palladino, in «Il Menabò», n. 1.

1960

Le città del mondo [Scena 7 – Paese e fuggiasca – Esterno giorno, Scena 8 – Paese degli odori – Esterno notte], in «L'Europa letteraria», a. I, n. 1,

gennaio giugno → *Le città del mondo. Una sceneggiatura.*

Notizia su Roberto Roversi, in «Il Menabò», n. 2.

Notizia su Stefano D'Arrigo, in «Il Menabò», n. 3.

Notizia su Raul Lunardi, in «Il Menabò», n. 3.

Notizia su Luigi Di Jacovo, in «Il Menabò», n. 3.

1961

Industria e letteratura, in «Il Menabò», n. 4.

1962

Comunicazione a Formentor, in «Il Menabò», n. 5.

Notizia su Rosanna Faggiani, in «Il Menabò», n. 5.

1963

I lettori del «Menabò» cercheranno inutilmente..., in «Il Menabò», n. 6.

1964

Il ragazzo del '25 (racconto), in «L'Unità», 25 aprile.

Se ne andavano tutti, in «Il Verrì», n.s.m n. 14, aprile → *Le donne di Messina.*

Il programma del «Politecnico», in «Quaderni Piacentini», a. III, n. 17-18, luglio-settembre.

Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina», intervista, in «L'Unità», 25 ottobre.

[*Diciamo «Menabò 7»: ma è un'altra intervista...*], in «Il Menabò», n. 7.

Scuola è politica, in «Il Menabò», n. 7.

La lettura attiva, in «Il Menabò», n. 7.

L'uomo è stato contadino, in «Il Menabò», n. 7.

1965

Vittorini e «Le donne di Messina», in «La Fiera Letteraria», a. XL, n. 6, 14 febbraio.

BIBLIOGRAFIA SU VITTORINI

STUDI:

- AJELLO, NELLO, *Intellettuali e PCI. 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.
- ALICATA, MARIO, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- ALICATA, MARIO, *Intellettuali e azione politica*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- ANTONELLI, CLAUDIO, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, Firenze, Edarc, 2008.
- ANDREINI, ALBA, *La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1977.
- AMOROSO, GIUSEPPE, *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1970.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana*, Roma, Samonà e Sanelli, 1972.
- ASOR ROSA, ALBERTO (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Novecento primo secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987.
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- BERTELLI, DONATELLA, *Ipotesi di lavoro su Uomini e no e Elio Vittorini*, Firenze, Libra, 1992.
- BILENCI, ROMANO, *Amici: Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976.
- BO, CARLO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1951.
- BO, CARLO, *Scandalo della speranza*, Firenze, Vallecchi, 1957.
- BOMPIANI, VALENTINO, *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1988.
- BONSAVER, GUIDO, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.

- BORSELLINO, NINO – PEDULLÀ, WALTER (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Federico Motta, 2004.
- BRIOSI, SANDRO, *Vittorini*, Firenze, La nuova Italia, 1970.
- BRIOSI, SANDRO, *Invito alla letteratura di Elio Vittorini*, Milano, Mursia, 1971.
- CALVINO, ITALO, *Vittorini, progettazione e letteratura*, Milano, Scheiwiller, 1968.
- CALVINO, ITALO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMERANO, VITO – TROVI, RAFFAELE – FRASSO, GIUSEPPE (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007.
- CARDUCCI, NICOLA, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta*, Manduria, Lacaita, 1973.
- CATALANO, ETTORE, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- CATALANO, ETTORE, *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progedit, 2007.
- CECCHI, EMILIO, *Scrittori inglesi e americani: Saggi, note e versioni*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- CECCHI, EMILIO - SAPEGNO, NICOLA (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966.
- CHEMOTTI, SAVERIA (a cura di), *Gli intellettuali in trincea*, Padova, Cleup, 1977.
- COGO, FLAVIO, *Elio Vittorini editore, 1926-1943*, Bologna, Archetipo Libri, 2012.
- CONTINI, GIANFRANCO, *La letteratura italiana otto-novecento*, Milano, Rizzoli, 2001.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972.
- CORTI, MARIA, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997.
- CROVI, RAFFAELE, *Le parole del padre*, Milano, Rusconi, 1991.
- CROVI, RAFFAELE, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998.
- CROVI, RAFFAELE, *Gulliver. Carte Vittorini e Leonetti in Europa nel Sessanta*, a cura di M. Temperini, Milano, Lupetti e Manni, 2000.
- CROVI, RAFFAELE – GACCIONE, ANGELO, *L'immaginazione editoriale*, Torino, Aragno, 2001.
- CROVI, RAFFAELE, *Vittorini cavalcava la tigre: ricordi, saggi e polemiche sullo*

- scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006.
- D'INA, GABRIELLA – BACCARIA, GIUSEPPE (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.
- DE LAZZARI, PRIMO, *Storia del fronte della gioventù*, Roma, Editori Riuniti, 1972.
- DE MICHELIS, CESARE, *Alle origini del Neorealismo, aspetti del romanzo italiano degli anni '30*, Padova, Lerici, 1980.
- DE NICOLA, FRANCESCO, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Bari, 1993.
- DEL BUONO, ORESTE, *Eia Eia Eia Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- DI GRADO, ANTONIO, *Il silenzio delle Madri. Vittorini da Conversazione in Sicilia al Sempione*, Catania, Edizioni del Prisma, 1980.
- DOLFI, ANNA (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, II, Roma, Bulzoni, 2007.
- ECO, UMBERTO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008.
- ESPOSITO, EDOARDO (a cura di), *L'America dopo Americana*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2008.
- ESPOSITO, EDOARDO, *Maestri cercando: il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009.
- FALASCHI, GIOVANNI, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.
- FALQUI, ENRICO, *Il Novecento letterario italiano*, vol. 4, Firenze, Vallecchi, 1970.
- FENOCCHIO, GABRIELLA (a cura di), *Il Novecento. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Mondadori, 2004.
- FERRETTI, GIAN CARLO, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1981.
- FERRETTI, GIAN CARLO, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- FERRETTI, GIAN CARLO, *Storia dell'editoria letteraria italiana, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- FERRETTI, GIAN CARLO, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grane romanzo dal rifiuto al successo*, Torino, Aragno, 2008.
- FIACCARINI MARCHI, DONATELLA (a cura di), *Il Menabò (1959-1967)*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1973.
- FINOCCHIARO CHIMIRRI, GIOVANNA, *Le due donne di Messina di Elio Vittorini*, Catania, Terminella, 1968.

- FOFI, GOFFREDO, *Strade maestre: ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996.
- FORTI, MARCO – PAUTASSO, SERGIO (a cura di), *«Il Politecnico»*, Milano, Rizzoli, 1975.
- FORTINI, FRANCO, *Dieci Inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- FORTINI, FRANCO, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- FORTINI, FRANCO, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- FORTINI, FRANCO, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952 – 1994*, Torino, Bollate & Boringhieri, 2003.
- GARIN, EUGENIO, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Editori Laterza, 1962.
- GHIDETTI, ENRICO – LUTI, GIORGIO (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- GINZBURG, LEONE, *Lettere dal confinio, 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Torino, Einaudi, 2004.
- GIRARDI, ANTONIO, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Quaderni del Carcere*, Torino, Einaudi, 2001.
- GRONDA, GIOVANNA, *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979.
- GUARAGNELLA, PASQUALE, *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO – ZACCARIA, GIUSEPPE, *La critica letteraria dallo storicismo alla semiologia*, Brescia, La scuola, 1980.
- GUIDUCCI, ARMANDA, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- HUBER, MAX – STEINER, LICA (a cura di), *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977.
- LEONELLI, GIUSEPPE, *La critica letteraria italiana (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994.

- LIVA, WALTER (a cura di), *La fotografia e il neorealismo in Italia, 1945 – 1965*, Spilimbergo, CRAF, 2010.
- LOMBARDI, OLGA, *Narratori italiani del secondo '900*, Ravenna, Longo, 1980.
- LUCIA, PIERO, *Intellettuali del secondo dopoguerra: impegno, crisi, speranza*, Napoli, Guida, 2003.
- LUTI, GIORGIO – DOSSI, PAOLO, *Le idee e le lettere. Un intervento su trent'anni di cultura italiana*, Milano, Longanesi, 1976.
- MALATO, ENRICO (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000.
- MANACORDA, GIULIANO, *Letteratura e industria*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967.
- MANACORDA, GIULIANO (a cura di), *Lettere a «Solaria»*, Roma, Editori Riuniti, 1973.
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre, 1919 – 1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- MANGONI, LUISA, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- MARX, KARL, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1968.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- NOVENTA, GIACOMO, *Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, Scheiwiller, 1960.
- PAMPALONI, GENO, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura, 1948 – 1993*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2001.
- PANICALI, ANNA, *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc, 1974.
- PANICALI, ANNA, *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1982.
- PANICALI, ANNA, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- PANICALI, ANNA, *Gulliver: progetto di una rivista internazionale*, Marcos y Marcos, Milano, 2003.
- PAOLUZI, ANGELO, *La letteratura della Resistenza*, Firenze, Edizioni 5 Lune,

1956.

- PAUTASSO, SERGIO, *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1967.
- PAUTASSO, SERGIO, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977.
- PAVESE, CESARE, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE, CESARE, *Il mestiere di vivere*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- PAVESE, CESARE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990.
- PEDULLÀ, WALTER, *Lo schiaffo di Svevo*, Milano, Camunia, 1990.
- PINTOR, GIAME, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerretana, Torino, Einaudi, 1950.
- RAPPAZZO, FELICE, *Vittorini*, Palermo, Palumbo, 1996.
- RICCIARDI, MARIO, *La rivincita della letteratura. Crisi avanguardia impegno*, Torino, Stampatori, 1979.
- RIZZARELLI, MARIA (a cura di), *Elio Vittorini: Conversazione illustrata*, Catalogo della mostra, Roma, Bonanno, 2007.
- RODONDI, RAFFAELLA, *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985.
- SALINARI, CARLO, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000.
- SCALIA, GIANNI, *Critica, letteratura, ideologia*, Padova, Marsilio, 1968.
- SERONI, ADRIANO, *Esperimenti critici sul Novecento letterario*, Milano, Mursia, 1967.
- SIPALA, PAOLO MARIO – SCUDERI, ERMANNINO (a cura di), *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania, Greco – Catania, 1978.
- SPADARO, MARINA, *La letteratura dell'“impegno” nel Novecento europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- SPINAZZOLA, VITTORIO, *Itaca addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
- STEINER, ALBE, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978.
- TOGLIATTI, PALMIRO, *I corsivi di Roderigo. Interventi politico-culturali dal 1944 al 1964*, a cura di O. Cecchi et al., Bari, De Donato, 1976.
- TOSCANI, CLAUDIO, *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*,

Milano, Mursia, 1975.

TURI, GABRIELE, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.

VARESE, CLAUDIO, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1967.

ZANCAN, MARINA, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

ARTICOLI:

Elio Vittorini, in «Il Ponte», n. 7 - 8, 31 luglio – 31 agosto 1973.

AGLIANÒ, SALVATORE, *Uscire dall'isolamento è la prima esigenza del progresso in Sicilia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945.

ALICATA, MARIO, *La corrente «Politecnico»*, in «Rinascita», n.5-6, maggio-giugno 1946.

ANTONELLI, CLAUDIO, *Elio Vittorini e il PCI: un andamento erratico*, in «Rivista di Studi italiani», n. 1, giugno 1996.

BALBO, FELICE, *Lettera di un cattolico*, in «Il Politecnico», a. I, n.3, 13 ottobre 1945.

BO, CARLO, *Cristo non è cultura*, in «Costume», n. 9, 15 ottobre 1945.

BONALUMI, GIOVANNI, *Le correzioni del “Garofano rosso” di Vittorini*, in «Lettere italiane», n. 31, 1979.

CALVINO, ITALO, *Liguria magra e ossuta*, in «Il Politecnico», a. I, n. 10, 1° dicembre 1945.

CALVINO, ITALO, *Riviera di Ponente*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946.

CALVINO, ITALO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in «Il movimento di liberazione in Italia», n.1, 1949.

CALVINO, ITALO, *Progettazione e letteratura*, in «Il Menabò», n. 10, 1967.

- CAPRONI, GIORGIO, *Le borgate al confino di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946.
- CAPRONI, GIORGIO, *Viaggio tra gli esiliati di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946.
- CARDUCCI, NICOLA, *Il mito dell'America e gli "astratti furori" di Vittorini*, in «Studi Novecenteschi», n. 3, novembre 1972.
- CINTIOLI, GIUSEPPE, *Testo e immagini: «Conversazione in Sicilia», in edizione illustrata*, in «Comunità», n. 24, aprile 1954.
- CORSINI, GIANFRANCO, *L'uomo Vittorini, novità epistolari*, in «Belfagor», n. 4, luglio 2009.
- D'ANGELI, CONCETTA, *L'ultimo romanzo interrotto di Elio Vittorini*, in «Filologia moderna», n. 2, 1977.
- DE ANGELIS, MANLIO, *Separatismo siciliano*, in «Il Politecnico», a. I, n. 6, 3 novembre 1945.
- DE MATTEIS, CARLO, «*Le città del mondo*» di Vittorini. *Appunti per una lettura*, in «Trimestre», giugno 1970.
- DE MARCO, GIUSEPPE, *Le icone della lontananza: "Sardegna come un'infanzia" di Elio Vittorini*, in «Strumenti critici», n. 115, settembre 2007.
- DE MARCO, GIUSEPPE, «*Le città del mondo*» di Elio Vittorini: *viaggio e scrittura dello sguardo*, in «Strumenti critici», n. 118, settembre 2008.
- DE MICHELIS, CESARE, *Opere e interpretazioni*, in «Il Ponte», a. XXIX, n. 7 – 8, luglio-agosto 1973.
- DEL BUONO, ORESTE, *Maestro Vittorini. Giornalismo e letteratura: la lezione del Politecnico*, in «Tuttolibri», n. 812, 25 luglio 1992.
- DEPAOLI, MASSIMO, *Il viaggio del «Gulliver»: appunti sulla genesi di una rivista internazionale*, in «Autografo», vol. VIII, n. 22, febbraio 1991.
- FALQUI, ENRICO – PAUTASSO, SERGIO – VENÈ, GIANFRANCO, *Polemiche letterarie su Vittorini*, in «Il Dramma», n. 1-2, gennaio-febbraio 1971.
- FARINELLA, MARIO, *Intervista a Renato Guttuso*, in «L'Ora di Palermo», 11 febbraio 1971.
- FERRATA, GIANSIRO, *Vittorini: il «Garofano» tra amore e rivoluzione*, in «La Repubblica», 25 novembre 1976.

- FERRETTI, GIAN CARLO, *Dal Garofano a Conversazione (L'uomo – Robinson)*, in «Rendiconti», n. 15-16, 1967.
- FERRETTI, GIAN CARLO, *Vittorini tra il mito e la ragione moderna*, in «Rinascita», n. 6, 1975.
- FIORAVANTI, MARCO, *Preistoria ideologica di «Conversazione in Sicilia»*, in «Belfagor», n. 5, 30 settembre 1973.
- FORSTER, WILLIAM, *Il pericolo fascista in America*, in «Il Politecnico», n.1, 29 settembre 1945.
- FORTI, MARCO, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, in «Letteratura», marzo-giugno 1965.
- FORTINI, FRANCO, *Cultura come scelta necessaria*, in «Il Politecnico», a.II, n. 17, 19 gennaio 1946.
- FORTINI, FRANCO, *Un garofano tra due poetiche*, in «La Fiera Letteraria», a. III, n. 26, 4 luglio 1948.
- FORTINI, FRANCO *et al.*, *Omaggio a Elio Vittorini. Vittorini autore*, [redazionale], «Terzo programma» 3 (luglio- settembre 1966); poi in Fortini 2003b.
- FORTINI, FRANCO, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», 31 luglio – 31 agosto 1973.
- FORTINI, FRANCO, *Per un mancato editoriale del «Politecnico»*, in «Studi novecenteschi», a. II, n.5, luglio 1973.
- GIGLIO, TOMMASO, *Napoli crede nella vita*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945.
- GOETHE, WOLFGANG, *Napoli senza vagabondi*, in «Il Politecnico», a. I, n. 5, 27 ottobre 1945.
- GUARNIERI, SILVIO, *Per Elio Vittorini*, in «Il Ponte», a. XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- LEONELLI, GIUSEPPE, *Un grande racconto sulla Resistenza italiana*, in «La Repubblica», 28 gennaio 2003.
- LEONETTI, FRANCESCO, *«Gulliver», una rivista internazionale non compiuta nell'inizio degli anni '60*, in «Che fare», n. 8-9, 1971.
- MANGINI, CECILIA, *Incontro con Elio Vittorini*, in «Il Punto», a. II, n. 32, 10 agosto 1957.

- MARCHI, GIACOMO, (BASSANI, GIORGIO), *Situazione di Elio Vittorini*, in «Emporium», a. 48, n. 569, maggio 1942.
- ONOFRI, FABRIZIO, *Lettera a un intellettuale del Nord*, in «Risorgimento», a. I, n. 4, 25 luglio 1945.
- ONOFRI, FABRIZIO, *Uomini e no di Elio Vittorini*, in «L'Unità», 12 settembre 1945.
- ONOFRI, FABRIZIO, *Politica è Cultura*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947.
- ORVIETO, PAOLO, *Padri e figli nel romanzo postumo di Elio Vittorini*, in «Paragone», n. 258, agosto 1971.
- PANICALI, ANNA, *Sulla collaborazione al «Bargello»*, in «Il Ponte», n. 7-8, luglio-agosto 1978.
- PANICALI, ANNA, “*La vita è dura*”. *Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, in «Otto-Novecento», n. 3-4, maggio-giugno, 1992.
- PAVESE, CLAUDIO, *L'avventura di «Americana»*, in «Bibliografia», n. 4, 2009.
- PIETROPAOLO, DOMENICO, *La fenomenologia del linguaggio poetico in «Conversazione in Sicilia»*, in «Lingua e stile», a. XI, n. 1, 1976.
- PIZZINELLI, CORRADO, *Conversazione in Lombardia con Elio Vittorini*, in «Il Corriere Lombardo», 8-9 ottobre 1952.
- PRATOLINI, VASCO, *Inchiesta sulla Fiat*, in «Il Politecnico», a. I, nn. 1-3, 29 settembre 1945 – 12 ottobre 1945.
- RAPPAZZO, FELICE, *Sartre nel Politecnico*, in «Allegoria», n. 33, settembre-dicembre, 1999.
- RODANO, FRANCO, *La famiglia mezzadrile*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945.
- RODONDI, RAFFAELLA, *Poetica e letteratura nell'ultimo Vittorini*, in «ACME», maggio-agosto, 1996.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Una nuova cultura come cultura sintetica*, in «Il Politecnico», a. II, n.16, gennaio 1946.
- SERRA, ENRICO, *Elio Vittorini e il “Politecnico”*, in «Nuova Antologia», n.2231, luglio-settembre 2004.
- SPINAZZOLA, VITTORIO, *La voce del “Politecnico”*, in «L'Unità», 5 ottobre 1975.

- TERRA, STEFANO, *Sosta in Liguria*, in «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 febbraio 1946.
- TOGLIATTI, PALMIRO, *Politica e cultura*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre - dicembre 1946.
- TOGLIATTI, PALMIRO, *Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato*, in «Rinascita», n. 8-9, agosto – settembre, 1951.
- TORTORELLA, ALDO, *In Vittorini è la nostra storia*, «L'Unità», 29 luglio 1945.
- TORTORELLA, GIUSEPPE, *Famiglia nel feudo*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945.
- TORTORELLA, GIUSEPPE, *Emilia mezzadria a 60 e 40*, in «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946.
- UNGARELLI, GIULIO, *Vittorini: la parola e l'immagine*, in «Belfagor», n. 5, 30 settembre 2008.
- VARONE, GIORGIO, *Immagini in parallelo. Il rinnovato impegno e la postuma utopia de Le città del mondo di Elio Vittorini*, in «Studi Novecenteschi», n. 76, luglio-dicembre 2008.
- VERGA, GIOVANNI, *L'agonia d'un villaggio*, in «Il Politecnico», a. I, n. 2, 6 ottobre 1945.
- VIGONI, CARLO, *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta (Che cosa fanno gli scrittori italiani)*, in «La Fiera letteraria», a. VII, n. 36, 7 settembre 1952.
- VITTORINI, SEBASTIANO, *Primo incontro col latifondo in Sicilia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945.
- VITTORINI, SEBASTIANO, *Cooperative agricole prima del '22*, in «Il Politecnico», a. I, n. 12, 15 dicembre 1945.
- VITTORINI, UGO, *L'acqua delle Puglie*, in «Il Politecnico», a. I, n.1, 29 settembre 1945.
- VITTORINI, UGO, *La vendita dei «cozzali»*, in in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945.
- VITTORINI, UGO, *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945.

ZANCAN, MARINA, *Un racconto disperso di Elio Vittorini*, in «La rassegna della letteratura italiana», n.2, maggio-agosto 1973.

ZINATO, EMANUELE, *“Il Menabò di letteratura”*: la ricerca letteraria come riflessione razionale, in «Studi Novecenteschi», n. 39, giugno 1990.