

Un secolo con Vittorini

*Atti della giornata di studio.
Trinity College, Dublino, 18-4-2008*

Testi di

Roberto Bertoni, Guido Bonsaver, Mark Chu,
Antonella De Nicola, Juliane Deppe, Enrica Ferrara,
Monica Francioso, Lisa Gasparotto, Daragh O'Connell,
Deirdre O'Grady, Cormac Ó Cuilleanáin, Anna Panicali



Trinity College Dublin

Italian Department

© 2009 Department of Italian, Trinity College, Dublin 2, Ireland
Tel. and fax: (+353) (1) 8962062
Internet: <http://www.tcd.ie/Italian>

© 2009 Trauben edizioni, via Plana 1, 10123 Torino, Italy

ISBN 978-88-89909 607

Indice

Prefazione	7
Guido Bonsaver (<i>Oxford University</i>) Elio Vittorini e i fertili fallimenti del dopoguerra	9
Anna Panicali (<i>Università di Udine</i>) Una rivista internazionale mai nata	19
Enrica Ferrara (<i>Trinity College Dublin</i>) La <i>Conversazione</i> teatrale di Elio Vittorini	35
Deirdre O'Grady (<i>University College Dublin</i>) <i>Conversazione in Sicilia</i> : il mondo del mito alla rovescia. Osservazione, spiegazione ed interpretazione	49
Juliane Deppe (<i>Università di Costanza</i>) Silenzio e buio, spiriti e buchi. (In)comprensibilità e (in)visibilità nel dia- logo intermediale dell'edizione illustrata di <i>Conversazione in Sicilia</i> (1953)	61
Cormac Ó Cuilleanáin (<i>Trinity College Dublin</i>) Vittorini and translation: some questions	73
Roberto Bertoni (<i>Trinity College Dublin</i>) <i>Nóstos</i> e assenza del padre: <i>Conversazione in Sicilia</i> e <i>Notti sull'altura</i>	83
Mark Chu (<i>University College Cork</i>) Vittorini (and Brancati), Sciascia and the historiography of the <i>Vespro siciliano</i>	91
Antonella De Nicola (<i>Università per stranieri di Perugia</i>) A voce alternata. Incrocio di scritture, riscritture e traduzioni tra Elio Vittorini e D.H. Lawrence	103

Monica Francioso (<i>University College Dublin</i>), Elio Vittorini e Pier Vittorio Tondelli: due generazioni a confronto	117
Lisa Gasparotto (<i>Università di Udine</i>) Vittorini e Pasolini: un'eredità per immagini	131
Daragh O'Connell (<i>University College Cork</i>) "Il suono del piffero": Vittorini in Consolo	145

PREFAZIONE

Questo volume dei *Quaderni italiani di cultura*, alla cui pubblicazione ha contribuito un fondo fornito dall'Italian Department di Trinity College Dublin, raccoglie i testi degli interventi tenuti nel corso di una giornata di studio su Elio Vittorini nel centenario della nascita presso il College il 18 aprile 2008.

Il libro è dedicato alla memoria di Anna Panicali, che ha partecipato alla giornata di studio con una relazione qui pubblicata. Anna è scomparsa il 3 gennaio 2009, lasciando un vuoto tra quanti l'hanno conosciuta di persona e tramite i suoi scritti. Docente presso l'Università di Udine, oltre ai numerosi saggi su altri argomenti di letteratura italiana, ha dato contributi preziosi e imprescindibili alla critica vittoriniana. Tra i suoi numerosi scritti su Vittorini, si ricordano in particolare: *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc libri, 1974; *Il romanzo del lavoro: saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1983; *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 2006; e, a sua cura, "*Gulliver*": *progetto di una rivista internazionale*, Milano, Marcos y Marcos, 2003.

Roberto Bertoni
Dublino, 20 gennaio 2009

GUIDO BONSAVER

ELIO VITTORINI
E I FERTILI FALLIMENTI DEL DOPOGUERRA

Elio Vittorini, per chi ne studia l'opera nelle aule di scuola italiane e in poche università straniere, è soprattutto ricordato come l'autore di *Conversazione in Sicilia*, l'intellettuale che passò dal fascismo di sinistra all'opposizione al regime. Più raramente l'attenzione si concentra sugli anni del dopoguerra, in cui la sua attività si fece più difficilmente delineabile, marcata da segni di frustrazione e incompiutezza. Questo nonostante le premesse sembrassero indicare un futuro ben diverso.

Subito dopo la fine del conflitto, Vittorini emerse come uno dei letterati più influenti della sua generazione. Sul versante della produzione narrativa, *Uomini e no* (1945) s'impose come primo romanzo della lotta partigiana, con alle spalle *Conversazione in Sicilia* (1941), definito il romanzo-Guernica dell'antifascismo italiano. Sul versante della militanza intellettuale, la rivista "Il Politecnico" diventò strumento di cultura che molti riconobbero come esemplare del desiderio di rinnovamento della società italiana dopo le ristrettezze intellettuali degli anni fascisti.

Tuttavia, nel giro di pochi anni, la figura e l'opera di Vittorini sembrarono perdere quella centralità cui sembravano destinati. Nel campo della narrativa, tanto *Uomini e no* quanto i romanzi successivi, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947) e *Le donne di Messina* (1949) furono ricevuti dalla critica e dal pubblico con scarso entusiasmo. Nel campo editoriale, l'approccio eterodosso e l'indipendenza intellettuale di Vittorini generarono contrasti con le direttive culturali del Partito Comunista Italiano, tanto che "Il Politecnico" finì per soffrire di un progressivo isolamento che lo portò alla chiusura, due anni più tardi, nel dicembre 1947. Se da una parte Vittorini divenne un'icona della lotta contro ogni distorsione del dibattito artistico e intellettuale da parte della classe politica, dal-

l'altra la sua posizione all'interno del dibattito letterario si fece progressivamente più marginale. Da qui l'utilità, nelle pagine successive, di soffermarsi sulle cause apparenti e rimosse delle difficoltà incontrate in questo periodo, e allo stesso tempo la necessità di evidenziare aspetti positivi che ci permettono appunto di riferirci agli anni del dopoguerra come ad un periodo sostanzialmente fertile.

Per quando riguarda l'opera narrativa di Vittorini, si potrebbe suggerire che se *Conversazione in Sicilia* rappresentò un momento di altissimo livello nella storia letteraria italiana, sia come romanzo antifascista, sia, in una prospettiva europea, come uno dei pochi romanzi genuinamente modernisti della letteratura italiana, lo stesso non si può dire dei romanzi del dopoguerra. Vittorini stesso ebbe dubbi verso opere come *Uomini e no* e *Le donne di Messina*, al punto che entrambe furono da lui ripubblicate con pesanti riscritture. Anche *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, il romanzo più riuscito di quegli anni, non riuscì a creare attorno a sé un sostegno di pubblico e di critica tale da farne un'opera esemplare dell'Italia del primo dopoguerra. Basti pensare a come ad altri romanzi dello stesso periodo scritti da autori come Pavese, Moravia, Pratolini e il giovane Calvino, sia spettata una fortuna di critica e di pubblico ben superiore a quella delle opere di Vittorini. Il "consuntivo", se è lecito l'uso di un termine brutalmente contabile, è parzialmente fallimentare anche per le opere degli ultimi anni. Sia *Le città del mondo*, sia i romanzi interrotti o rimasti nel cassetto come *La garibaldina* o il cosiddetto *Manoscritto di Populonia* danno l'impressione di uno scrittore che faticava a trovare una formula narrativa adeguata alla rappresentazione del proprio tempo. Non erano l'energia e l'entusiasmo a mancare: questo lo si può vedere dalla continua applicazione dalla quale nacquero opere di centinaia di pagine come *Le donne di Messina* e *Le città del mondo*. Ogni volta però s'intromise l'insoddisfazione dell'autore, la sua percezione del distacco tra ideazione e realizzazione di un romanzo veramente contemporaneo.

Spostandosi ora sul versante della produzione saggistica e dell'attività editoriale di Vittorini, anche qui il bilancio risulta apparentemente fallimentare. Già si è citata la chiusura de "Il Politecnico" dopo solo due anni. Passando agli anni successivi, la questione si fa più complessa e richiede maggiore attenzione. Dopo "Il Politecnico", Vittorini continuò la propria collaborazione con la casa editrice Einaudi attraverso la

creazione di una nuova collana di narrativa, “I Gettoni”, che tra il 1951 e il 1957 ospitò ben 58 volumi. È discutibile se sei anni di vita siano un periodo troppo corto o sufficientemente lungo nella vita di una collana editoriale. Certo è che con essa Vittorini mostrò l'intenzione di sostenere quanto di nuovo si profilava all'orizzonte. “I Gettoni” furono una collana sperimentale con la quale egli cercò di promuovere giovani scrittori la cui opera usciva dagli schemi tradizionali. Basterà ricordare che tra le sue fila hanno figurato scrittori di grande levatura e futura fama come Lalla Romano, Mario Tobino, Carlo Cassola, Leonardo Sciascia, Giovanni Arpino, Giovanni Bonaviri, Anna Maria Ortese, Mario Rigoni Stern e altri. È questo un dato di per sé sufficiente a fornire la misura della felice intuizione di Vittorini e dell'importanza de “I Gettoni” nella storia letteraria italiana. Come per “Il Politecnico”, va inoltre sottolineato il carattere personale delle iniziative di Vittorini: carattere che fu allo stesso tempo una virtù e un limite dello scrittore. Se “Il Politecnico” fu una rivista interamente disegnata attorno ai suoi interessi culturali (tanto che negli ultimi mesi egli ammise di essere in pratica il factotum della rivista anche nei contenuti stessi), così “I Gettoni” furono una collana fortemente segnata dai suoi interventi editoriali. Più di uno scrittore si lamentò della presenza a volte ingombrante di Vittorini, della sua tendenza a imporre tagli e riscritture. E anche la chiusura stessa della collana, fu conseguenza del fatto che Einaudi intendeva concentrare le proprie operazioni a Torino e così Vittorini avrebbe dovuto rinunciare alla sua piccola redazione milanese e a quell'autonomia di giudizio per lui così importante.

Il passo successivo fu la creazione di una rivista letteraria, “Il Menabò”, che Vittorini diresse con l'aiuto di Calvino tra il 1959 e l'anno della sua morte. Per molti versi “Il Menabò” fu la continuazione del lavoro di ricerca di nuove voci e nuovi approcci che Vittorini aveva portato avanti con “I Gettoni”. Interessante poi notare come, nonostante la posizione di direttore della rivista, Vittorini preferisse assumere un ruolo sostanzialmente defilato, di organizzatore dei materiali, di promotore ma non protagonista del dibattito. Si potrebbe suggerire che alle frustrazioni nell'opera narrativa si affiancasse nel dopoguerra un'attività editoriale in cui Vittorini preferiva concentrare le sue energie sulla direzione del lavoro di altri. Per molti versi sembra una sorta di passaggio del testimone, in cui lo scrittore e l'intellettuale continua ad essere im-

pegnato nella ricerca di nuovi linguaggi letterari, ma allo stesso tempo è più interessato a quanto altri scrittori, soprattutto i più giovani, hanno da dire. In questo atteggiamento va forse cercata la fertilità del contributo di Vittorini alla letteratura italiana del dopoguerra. Alle vicende de “Il Menabò” va poi aggiunto il progetto di rivista internazionale, “Gulliver”, sul quale ha scritto diffusamente Anna Panicali in un altro saggio di questo volume. Può essere utile solo ricordare qui come a Vittorini vada il merito di aver intuito, primo tra gli italiani, la necessità di una sprovincializzazione del dibattito letterario italiano. Il fallimento sul nascere della rivista fu dovuto alle incomprensioni e alle differenze metodologiche tra le tre redazioni - italiana, francese e tedesca -. Vittorini, a causa dei problemi di salute dimostratisi irreversibili di lì a poco, non poté fornire a questo progetto il contributo che avrebbe sperato e che forse sarebbe stato sufficiente a superare ogni contrasto.¹

Vorrei invece porre l'accento sull'importanza di un rapporto di, diciamo così, eredità letteraria che forse la storiografia della letteratura italiana non ha ancora registrato a dovere. Si tratta del legame tra Elio Vittorini e Italo Calvino durante gli anni Sessanta. Nei saggi critico-biografici dedicati a Calvino è ricorrente l'immagine del ruolo di mentore esercitato da Vittorini, insieme a Cesare Pavese nei primi anni del dopoguerra. Entrambi gli furono prodighi d'incoraggiamenti e di consigli ed entrambi favorirono il suo ingresso nella pubblicistica di sinistra, con “L'Unità” torinese e “Il Politecnico” di Vittorini ad ospitare le sue prime prove narrative e giornalistiche. Fu del resto un rapporto subito improntato a una discussione da pari, come dimostrano le riserve e i dubbi di Calvino nel recensire due romanzi di Vittorini, *Il garofano rosso* e *Le donne di Messina*.²

Dopo la morte di Pavese, nel 1950, Vittorini continuò ad essere un attento lettore dei manoscritti di Calvino. Ne è un esempio la vicenda della pubblicazione del *Visconte dimezzato* (1952) che, come sappiamo, fu pubblicato in volume, ne “I Gettoni”, solo dopo le insistenze di Vittorini. Ricordiamo infatti come in quel periodo Calvino fosse molto timoroso della reazione che un'opera di quel genere avrebbe scatenato all'interno dei circoli intellettuali comunisti. Calvino, in questo caso, si affidò al fiuto di Vittorini, e il successivo svilupparsi della sua produzione narrativa confermò la bontà di quella decisione. L'epistolario fra i due rivela inoltre come Vittorini continuasse a consigliare Calvino an-

che in altri aspetti della sua attività di intellettuale. Si veda ad esempio il seguente brano tratto da una lettera di Vittorini, scritta nel giugno 1953, alla vigilia di una tornata elettorale. A Calvino era stato chiesto di presentarsi come candidato alla Camera dei Deputati nelle liste del PCI, e questo fu il consiglio di Vittorini:

“Chiudo augurandoti di non diventare deputato. Sei uno dei cinque o sei scrittori che oggi contino, e se diventi deputato finirai di esserlo. Sarà grave per la nostra letteratura, e non sarà niente d'importante per la nostra politica. Di deputati ne abbiamo 500 e più. Potremmo averne migliaia. Ma di scrittori, tolte te, ne abbiamo *un quinto* di meno”.³

Calvino fortunatamente rinunciò a candidarsi e la letteratura italiana beneficiò così di tutte le sue energie creative. Va poi notato come nella collaborazione tra i due alla rivista “Il Menabò”, Vittorini in pratica abbia fornito la piattaforma editoriale sulla quale Calvino poté sviluppare una radicale rielaborazione delle proprie idee sulla letteratura. Mi riferisco a saggi importantissimi come *Il mare dell'oggettività* (“Il Menabò”, 2, 1959) e *La sfida al labirinto* (“Il Menabò”, 5, 1962).

Trattando degli anni Sessanta, tuttavia, la critica calviniana ha teso a non considerare Vittorini come una figura capace di esercitare un'influenza sensibile sui gusti letterari di Calvino. L'autore delle *Cosmicomiche* e ancor di più quello delle opere sperimentali degli anni settanta viene inquadrato in una prospettiva più ampia, internazionale, fortemente legata ai rapporti con le avanguardie intellettuali francesi. Mettere in maggior evidenza i fili che ancora legano Calvino all'ultimo Vittorini mi sembra invece un atto dovuto, sia per una migliore comprensione del retroterra intellettuale di Calvino, sia perché rappresenta forse il caso più evidente dell'influenza di Vittorini - quella fertilità cui ci si riferisce nel titolo - sulle generazioni successive.⁴

Un passaggio importante del rapporto tra i due scrittori è costituito da una lunga lettera che Vittorini scrisse a Calvino nel dicembre 1963. Si tratta di una missiva di quattro pagine dattiloscritte in cui Vittorini approfondì una discussione avuta con Calvino in occasione di una riunione redazionale de “Il Menabò” (come si deduce dalla menzione della presenza di Francesco Leonetti e Raffaele Crovi). Vittorini doveva essere rimasto “scottato” dalle posizioni di Calvino e in questa lettera si sforzò non tanto di chiarire le proprie opinioni, quanto di riflettere su

quello che Calvino rivelava di sé attraverso i suoi pareri. Come si ricorderà, questi sono gli anni in cui Calvino sta per abbandonare il doppio binario della produzione realistica e di quella fantastica. Il tono di Vittorini è amichevole ma la lunghezza della missiva rivela la serietà con cui affronta il compito. In sostanza, Vittorini mette in risalto quelli che secondo lui sono due residui culturali che intralciano le riflessioni letterarie di Calvino. Il primo di questi sarebbe la reticenza a considerare la letteratura come vera e propria forma di conoscenza, ai limiti del sapere. Vittorini critica poi la riluttanza di Calvino a disattendere le aspettative dei critici gravitanti attorno al PCI e di conseguenza critica i suoi continui esperimenti di narrativa realista in chiave politico-sociale. Questo il breve passo conclusivo:

“La cosa finora, con la tensione cui ti sottopone, non ti danneggia negli scritti; anzi ha reso più efficaci, per virtù di controllo e di forza moderatrice, i tuoi ultimi saggi; ma c'è il pericolo che alla lunga possa avere effetto paralizzante; ed è per metterti in guardia contro il pericolo di un effetto simile ch'io ho creduto di dover cercare di parlatene, una volta, con applicazione”.

Non vi è traccia della risposta di Calvino a questa lettera, ma è probabile che i due abbiano continuato la loro discussione in uno dei successivi incontri. Certo è che lo svilupparsi della carriera letteraria di Calvino si concretizzerà esattamente secondo le linee indicate da Vittorini. E la linea fu quella di un'emancipazione dagli schemi formali e ideologici del dibattito letterario italiano di quegli anni.

Altrettanto e forse più importante è considerare gli scritti e l'evolversi dell'opera di Calvino dopo la morte di Vittorini. Nelle settimane successive al 12 febbraio 1966, amici e collaboratori si adoperarono per onorare la memoria dello scrittore siciliano. Calvino fu tra i più attivi. Sul piano pratico, curò la preparazione di un numero de “Il Menabò” interamente dedicato a Vittorini e collaborò alla pubblicazione dei suoi appunti nel volume poi intitolato *Le due tensioni*. Il desiderio di completare la sua conoscenza dell'opera traspare inoltre in una lettera a Vito Camerino, al quale Calvino chiese visione delle prove narrative di Vittorini ancora inedite (lettera datata 30-9-1966; Archivio Einaudi). Ma certo il contributo più impegnativo è il saggio *Vittorini: progettazione e letteratura*, che compare nel numero monografico de “Il Menabò” che chiuse il percorso di questa rivista.⁵ Dal punto di vista stilistico, è inte-

ressante notare come il saggio adotti un tono non tanto descrittivo quanto “dialogico”, come se Calvino volesse mettere le proprie idee a confronto con le poetiche di Vittorini. Espressioni come “spero di non stare forzando le linee del progetto vittoriniano per avvicinarle al punto in cui oggi mi accade di trovarmi” (p. 164) indicano come Calvino misuri Vittorini sul metro della propria idea di letteratura, o meglio, come egli cerchi di continuare un discorso che Vittorini ha indicato come pensiero *in fieri* e non come tappa d’arrivo. Si tratta di un atteggiamento non nuovo: già nel saggio *La sfida al labirinto*, del 1962, Calvino aveva mostrato il suo debito verso Vittorini sviluppandone la nozione di opposizione tra letterature “affettive” e “razionali” (pp. 116-17); lo stesso era avvenuto in *Cibernetica e fantasmi*, nel 1967, con il quale Calvino era giunto a formulare la sua idea di letteratura come processo combinatorio dopo aver considerato le riflessioni di Vittorini negli appunti de *Le due tensioni*. In altre parole, assistiamo a un processo di assimilazione ed elaborazione: Calvino “avvicina”, “aggiunge” il proprio discorso a quello vittoriniano e facendo così ne mette a frutto la sostanza più fertile.

Vi è poi un secondo dato indicativo di quel saggio. Calvino a un certo punto propone un parallelo tra le poetiche surrealiste e quelle vittoriniane, e conclude con queste parole:

“Eppure, anche se Breton sogna l’alchimia e Vittorini sogna - diciamo - il Massachusetts Institute of Technology, non è detto che non si possa derivare dal surrealismo una visione del mondo simile a quella in cui Vittorini tende. E questo è provato da Raymond Queneau, dal suo universo linguistico-matematico-enciclopedico a cavallo tra Storia e Fine della Storia” (p. 183).

Queneau, lo scrittore che negli anni a venire Calvino considererà più vicino di ogni altro alle sue poetiche, è qui presentato come un “consanguineo” di Vittorini, portatore di simili istanze nonostante le grandi differenze di formazione e pensiero tra i due scrittori. Sembra quasi che Calvino veda Queneau, e di riflesso se stesso, come continuatori ideali del pensiero vittoriniano. Si tratta di un passaggio di testimone che unisce il modernista Vittorini ai postmoderni Calvino e Queneau, i quali ne sviluppano le intuizioni irrobustendole con una maggiore dose di scetticismo e autoironia.

Per questo, anche negli anni successivi al trasferimento a Parigi, l’ombra di Vittorini continuò a proiettarsi sui pensieri e sugli scritti di

Calvino, rivelando un continuo dialogo ideale. Anche i movimenti di protesta del maggio sessantottino portarono Calvino a riallacciarsi al pensiero di Vittorini, sottolineando come quest'ultimo già nel 1963 avesse individuato il potenziale rivoluzionario all'interno del mondo universitario. Da questi scritti di Calvino emergono il suo interesse verso le pagine de *Le due tensioni*, questo zibaldone in cui Vittorini aveva annotato le sue ultime riflessioni sulla letteratura.⁶ Vi troviamo diversi temi che Calvino mette al centro della sua opera narrativa. *Le cosmicomiche*, pubblicate a partire dal 1964, sembrano rispondere in pieno all'esigenza di una letteratura in competizione con le scienze che Vittorini tanto additava come necessaria. Altro tema vittoriniano, e forse il più saliente, è quello della città. Fin dal suo innamoramento per la Milano scoperta negli anni trenta e da allora mai più abbandonata, Vittorini considerò il *tópos* della città come centrale al fine di una rappresentazione della cultura occidentale. La riscrittura delle *Donne di Messina*, ripubblicata nel 1964, fu in parte dovuta proprio a un cambiamento dell'idea di città nella poetica vittoriniana (non più città come autoritario accentramento del potere economico, ma città come unica alternativa di sviluppo sociale). E così romanzi interrotti - *Le città del mondo* e il cosiddetto *Manoscritto di Populonia* - ruotavano attorno al concetto di città come specchio della storia e delle aspirazioni di un popolo e di una cultura. Si tratta di un tema che non sfuggì a Calvino, il quale, tornando a parlare di Vittorini nel 1970, si soffermò proprio su questo aspetto.⁷ E quando Ferdinando Camon, in un'intervista di tre anni dopo, suggerì una parentela tra *Le città invisibili* e *Le città del mondo* di Vittorini, Calvino non ebbe reticenza nell'ammettere l'esistenza di un legame:

“È vero che c'è dietro Vittorini, le città di Vittorini, la tensione tra città mitica e città futura, è probabile che una prima suggestione venga di là (e non solo da quel romanzo incompiuto, ma da prima, già dai pezzi degli anni Quaranta ora ripubblicati in *Nome e lagrime*, che per rileggerli devo riportarmi con la memoria all'effetto che mi facevano quando uscivano su "Tempo illustrato" durante la guerra, strani messaggi cifrati, quando ancora non sapevo niente di Vittorini (né di niente)”.⁸

In *Le città invisibili*, in sostanza, Calvino fa sua l'ottica visionaria dello scrittore siciliano, il suo vedere il centro urbano come organismo composito in cui è custodita l'essenza più intima di una società.

Questo romanzo non è poi l'unica opera sperimentale di Calvino che rivela legami con gli scritti di Vittorini. Rileggendo gli appunti de *Le due tensioni*, vi si notano pagine le cui riflessioni e intuizioni teoriche anticipano altre pratiche narrative del Calvino maturo. È difficile, ad esempio, non pensare a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* scorrendo i passi in cui Vittorini insiste sulla necessità di una narrativa capace di concedere al lettore più libertà di movimento e di giudizio (pp. 32, 141-43, 150 e 185-91). Ancora più interessanti sono le riflessioni di Vittorini sui limiti all'immaginazione dettati dalla zavorra genetica ed esistenziale di ogni individuo, riflessioni del tutto simili a quelle dello scrittore Silas Flannery nel capitolo centrale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Senza voler forzare i risultati di queste brevi considerazioni sulla fertilità del lavoro intellettuale di Vittorini nel dopoguerra, mi sembra si delinei chiaramente l'esigenza di non sottovalutare l'argomento. L'incompiutezza di tante opere e iniziative dell'ultimo periodo, così come la progressiva marginalità della sua figura d'intellettuale militante possono lasciar cadere nell'errore di credere che la stella di Vittorini fosse ormai in gran parte tramontata. In questa prospettiva, l'esempio di Calvino attento lettore ed elaboratore delle riflessioni e degli ultimi esperimenti di Vittorini dimostra l'infondatezza di tale ipotesi. Da *Le città del mondo a Le due tensioni*, l'opera di Vittorini ha fornito un terreno fertile sul quale scrittori come Calvino hanno saputo fondare alcune delle opere più significative del secondo Novecento italiano.

¹ Sulla genesi di "Gulliver", Anna Panicali ha curato un numero unico della rivista "Riga" intitolato: *Una rivista internazionale mai pubblicata: "Gulliver" (1960-1965)*, "Riga", 20, 2002. Per un'analisi dettagliata dell'intera attività editoriale di Vittorini, il saggio di G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini* (Torino, Einaudi, 1992) è invece ancora oggi lo studio più illuminante sull'argomento.

² I. Calvino, *Elio Vittorini, Il garofano rosso*, "L'Unità", 22-6-1948; *Le donne di Messina*, "L'Unità", 1-6-1949; poi in I. Calvino, *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1260-67.

³ Lettera datata 5-6-1953; in E. Vittorini, *Lettere (1952-1955)*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2007, p. 569; sottolineatura nell'originale.

⁴ Le considerazioni che seguono sono debitrice nei confronti di un mio saggio di qualche anno fa in cui ho affrontato per la prima volta il tema del rapporto tra Vittorini e Calvino: *Italo Calvino e l'ultimo Vittorini: paternità e pratiche letterarie*, "Proteo", 5, 1999, pp.

35-44. Accenni a Calvino come “erede letterario” di Vittorini sono state fatte in precedenza da G. Gronda in tre saggi: pp. 57-8 di *Comunicazione/espressione: su un racconto semi-logico di Calvino*, “The Italianist”, 3, 1983, pp. 53-63; “Un conto aperto di parole? Spero di non sole parole”, pp. 378-79; e *Vittorini e la contemporaneità*, in *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, p. 15. Si veda anche p. 340 di A. Girardi, *Vittorini scrittore: l'utopia inattuale*, in “Il Belpaese”, 6, 1987, pp. 331-41.

⁵ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, “Il Menabò”, 10, 1967; ristampato in *Una pietra sopra*, pp. 126-49; e ora in *Saggi*, vol. I, pp. 160-87.

⁶ E. Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

⁷ I. Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, “Il Ponte”, 7-8, 1973; ora in *Saggi*, vol. I, pp. 1268-72. Le note ai *Saggi* (p. 1268) specificano che il testo fu redatto nel 1970 per “Le Monde”.

⁸ F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201; ora alle pp. 2790-91 di *Saggi*, vol. II, pp. 2774-96. Il libro *Nome e lacrime* cui Calvino si riferisce è una raccolta di racconti vittoriniani pubblicata da Mondadori nel 1972. La prima delle due sezioni della silloge, contenente dodici racconti degli anni quaranta più le pagine del manoscritto di Populonia, era stata intitolata *Città* dalla curatrice R. Rondoni.

ANNA PANICALI

UNA RIVISTA INTERNAZIONALE MAI NATA

Alla domanda se la rivista internazionale, pensata alla fine degli anni Cinquanta da tre gruppi di scrittori di diverse nazioni, fosse in quel tempo l'unica rivista europea, si risponde:

“Certo, di riviste europee ce ne sono state più di una, ma sempre realizzate da una redazione ben radicata in uno dei paesi del vecchio continente e sempre con collaboratori stranieri; tutte riviste che si proponevano, e spesso avevano, un respiro sopranazionale. Ma una rivista interamente progettata, scritta e redatta da una redazione francese, una italiana e una tedesca, non c'è mai stata”.¹

Ecco perché “Gulliver” - era questo il suo nome - si può considerare “un punto decisivo, persino di svolta, della cultura europea del XX secolo”.² L'iniziativa fu eccezionale, vissuta con passione e solo dopo anni d'incontri e di accese discussioni interrotta. E fu molto più di una rivista. Ma di essa rimane ben poco ai lettori. Resta un volume de “Il Menabò”, diretto da Elio Vittorini e Italo Calvino, nel cui corsivo d'apertura si legge: “Diciamo ‘Menabò 7’: ma è un'altra rivista (e insomma un'altra struttura, un altro ordine di rapporti, un altro modello di nesi, un'altra vocazione di ricerca, un'altra prospettiva di lavoro associato)”. Il numero resta come un esempio, quasi “una vetrina”, e vuol suggerire “in quale direzione, in quale combinazione, si potrebbe svolgere un lavoro comune fra scrittori di più paesi”. In realtà non prelude a nessun'altra analoga esperienza: nessuno portò avanti un lavoro del genere. Fortunatamente però non è l'unica testimonianza perché si sono conservati i preziosi documenti degli incontri internazionali e, insieme, la fitta corrispondenza che gli scrittori di quella mancata rivista si scambiarono dal '60 al '66.

Pochi si sono occupati di “Gulliver”.³ Lo studio più recente è quello curato da me per la casa editrice Marcos y Marcos nel 2003. Ne ricostruisce la nascita e le numerose vicissitudini attraverso le lettere dal 1960 al 1966.

Il progetto comincia a delinearsi in seguito alla guerra d’Algeria che per gli algerini è una guerra di indipendenza nazionale: “Ma, per i francesi, di che natura è questa guerra? Non è guerra di difesa dall’aggressione straniera: il territorio della Francia non è stato mai minacciato. C’è di più: si tratta d’una guerra condotta contro uomini che lo Stato pretende di considerar francesi, ma che da parte loro, lottano esattamente per cessare di esserlo”.⁴ Così recita la *Dichiarazione sul diritto all’insubordinazione dei cittadini e dei soldati francesi*, sancita nel novembre 1955 a Parigi da un Comitato d’azione degli intellettuali contro il proseguimento della guerra nell’Africa del nord. Vi aderiscono 250 personalità, tra cui quasi tutti i membri del gruppo di intellettuali europei che cinque anni dopo, nel settembre del 1960, firmeranno il *Manifesto dei 121*: non il solito manifesto contro la guerra, ma un vero e proprio appello alla diserzione e alla disobbedienza. Si senta:

“Noi rispettiamo e riteniamo giustificato il rifiuto di prendere le armi contro il popolo algerino.

Noi rispettiamo e giustifichiamo la condotta di quei cittadini francesi che ritengono un dovere il dare aiuto e protezione agli algerini oppressi in nome del popolo francese.

La causa del popolo algerino che contribuisce in modo decisivo alla caduta del sistema coloniale, è la causa di tutti gli uomini liberi”.⁵

Tra i firmatari c’è anche Elio Vittorini, che aveva trepidato e vissuto anche con “passione biologica” il dramma algerino: “Tre giorni dopo il pronunciamento di Algeri, ho preso il treno per Parigi a cercare di essere in qualche modo francese vivendo con gli amici francesi quello che succedeva loro”.⁶

Anche in Germania - grazie a Enzensberger - nel settembre del 1960 si diffonde il *Manifesto dei 121*, la cui singolarità sta nell’essere condiviso da tutti i firmatari della Dichiarazione che avevano rappresentato una comunità impersonale, anonima, nata da un evento e non per adesione a un’ideologia. Tra l’altro, molti scrittori e intellettuali tedeschi stavano già cercando, “da oltre un decennio, di sperimentare una forma dinami-

ca e aperta di comunità intellettuale” e nessun tema “era forse più sentito quanto quello del “diritto all’insubordinazione” cui era intitolato il documento dei francesi”.⁷ Tuttavia, all’origine di “Gulliver” non c’è un intento politico diretto, bensì una necessità di comunicare; di uscire dall’isolamento; d’instaurare un rapporto anche “al di là delle frontiere”. Lo dichiareranno gli stessi collaboratori: “Siamo in molti a pensare che questo progetto non debba essere lasciato cadere e che ci consentirà di uscire dalla solitudine intellettuale in cui tutti noi, nei nostri rispettivi paesi, siamo più o meno immersi”.⁸

Gli intellettuali sono isolati mentre è ancora vivo il senso di quell’esperienza comunitaria vissuta insieme. Un’esperienza che per i francesi ha alle spalle il surrealismo; per i tedeschi il Gruppo 47; per Vittorini la rivista di Olivetti e la comunità sociale e politica descritta nei romanzi del dopoguerra. Sulla base di quella recente esperienza, i promotori della *Dichiarazione* vorrebbero fondare un organo veramente nuovo: una rivista? una comunità internazionale? Ma le riviste stanno vivendo un periodo di stanchezza, soprattutto in Francia e si sente la necessità di cambiare radicalmente:

“Non so cosa avvenga in Italia e in Germania. In Francia è chiaro. Tutte le riviste stanno morendo, il genere rivista è morto. Perché? Vi sono molte ragioni, ma una è semplice e sorprendente: gli scrittori non si sentono più coinvolti da questo tipo di pubblicazione. Perché? Perché in quel genere esaurito non c’è niente che li stimoli a scrivere. Sebbene sentano che la loro attività di scrittori potrebbe compiersi anche in uno spazio diverso dalla loro opera, ripugna loro di partecipare alle pubblicazioni politiche e letterarie attuali, giacché queste non corrispondono affatto all’istanza in cui essi colgono l’appello. Queste riviste non apportano loro nulla, non danno la possibilità nuova che si aspettano: afferrare, in quanto scrittori, i problemi che sfuggono loro, nello stesso momento in cui li vivono”.⁹

Nel dicembre del 1960 Maurice Blanchot scrive una lettera a Jean-Paul Sartre che dirige la rivista “Le Temps Modernes” e vorrebbe rinnovarla:

“[...] credo che se vogliamo rappresentare come si deve, senza equivoci, il cambiamento che abbiamo reciprocamente sentito, se vogliamo renderlo più reale e approfondirlo, nella sua inafferrabile presenza, nella sua verità nuova, potremo farlo solamente a partire da un organo nuovo. [...] Aggiungo che

se penso a un organo nuovo è anche per un'altra ragione: non credo molto all'interesse di una rivista che abbia bei racconti letterari, belle poesie, commenti politici, inchieste di ordine sociale, etnologico, ecc.; questo miscuglio rischia sempre di essere ambiguo, senza verità, senza necessità. Credo piuttosto che una rivista di critica totale, critica dove la letteratura sarebbe reinvestita del suo senso proprio (con l'aiuto anche di testi), dove le scoperte scientifiche, spesso divulgate male, sarebbero sottoposte all'esame di una critica d'insieme, in cui tutte le strutture del nostro mondo, tutte le forme d'esistenza di questo mondo, rientrerebbero nello stesso movimento d'esame, di ricerca e di contestazione, dunque una rivista in cui la parola critica ritroverebbe anche il suo senso che è di essere globale, avrebbe, oggi, proprio oggi, un'importanza e una forza d'azione enormi".¹⁰

Nei primi anni sessanta l'Europa sta vivendo un trapasso epocale e, nell'inquietudine diffusa, si sente di non essere più rassicurati da alcuna risposta: si può solo dubitare delle certezze consolidate; offrire ipotesi anziché conclusioni; reagire interrogandosi e tentando di formulare nuovi concetti. Si avverte la necessità di creare uno spazio comune di confronto per non soccombere all'omologazione e alla sterile e tranquillizzante ricerca delle affinità. Ripete Blanchot: "È il lavoro comune, lo sforzo di riflessione comune, di cui la rivista sarà il mezzo e l'affermazione concreta, che potrà, in una ricerca aperta e collettiva, offrire forse non delle conclusioni, ma un metodo critico nuovo, una nuova discussione". Solo uno sforzo collettivo di scrittori di paesi e tradizioni diverse avrebbe potuto dar luogo a una comunità di pensiero internazionale e, a un tempo, rispettosa delle differenze. Così Elio Vittorini chiude la sua introduzione al "Menabò" n. 7 che ospita i testi di una rivista mai nata:

"Noi suggeriamo se non altro in quale direzione, e in quale combinazione, si potrebbe oggi svolgere un lavoro comune fra scrittori di più paesi. Non è importante che a farlo, un lavoro del genere, siano poi gli stessi che qui hanno cercato di farlo. Ma sarebbe importante che chiunque tra noi non veda ancora l'utilità dei rischi che la formula comporta riuscisse infine (dinanzi al nero su bianco, e nel contatto col pubblico) a vederla e convincersene, se non anche a volerla perseguire. Qui il segno è fermo; non ovvio pur se con fondi già noti, risaputi; oscuro e leggibile a un tempo; incerto e tuttavia nitido; figura di un'imprevedibile comunanza necessaria; preambolo a ogni metarivista futura".

All'inizio, i più coinvolti nell'impresa sono i francesi, che formano un vero e proprio gruppo con a capo Maurice Blanchot e Dionys Mascolo; Elio Vittorini che informerà del progetto l'amico Francesco Leonetti; Hans Magnus Enzensberger che tenta subito di formare una *équipe* in Germania; il filosofo polacco Leszek Kolakowski, che con formula felice definisce la futura comunità "genetica", perché alla sua origine c'è un evento naturale e non un programma ideologico. Sono loro - gli scrittori che per primi aderiscono all'iniziativa - a stendere i *Testi preliminari* alla rivista, abbozzi di lavoro redatti in lingua francese e non destinati alla pubblicazione, che definiscono i principi comuni: la direzione collettiva e internazionale, l'interesse per la letteratura e non per la cultura, l'opera di critica globale. Gli interventi numericamente più cospicui sono quelli dei francesi ed è Maurice Blanchot che insiste sulla gravità del momento e traccia le linee teoriche del progetto, chiarendo in che senso riguarderà la letteratura, ovvero il linguaggio:

"Questa rivista non sarà una rivista di cultura: ad esempio, l'interesse che abbiamo per la letteratura non è un interesse di cultura; quando scriviamo, non lo facciamo per arricchire la cultura generale. Quel che conta per noi è una ricerca di verità, o meglio un'esigenza forse di giustizia, per la quale l'affermazione letteraria è essenziale, proprio in virtù della centralità del suo interesse per il linguaggio, del suo rapporto esclusivo con il linguaggio".¹¹

Una rivista che non voglia essere "di pura e semplice omologazione" è tutta da inventare. Uno dei compiti, ripete Mascolo, "è l'elaborazione della rivista come forma da scoprire e la messa in opera di tale forma".¹² E prefigura con le sue parole anche un concetto di comunità del tutto nuovo: in cui la scrittura stessa che ne sta alla base è uno "spazio d'interrogazione". Non per caso, il senso e la necessità del domandare sono all'origine della differenza fra una rivista di cultura e una rivista letteraria: "[...] siamo consapevoli, quasi in modo esagerato, dello scarto che esiste tra l'affermazione culturale e l'affermazione artistica o letteraria; consapevoli anche che questo scarto rappresenta ciò che precisamente sfugge a ogni processo di unificazione".¹³

L'unità verrà fuori - scrive Vittorini - dalle "differmità reciprocamente provocatorie".¹⁴ E i francesi aggiungono che il dialogo si sarebbe instaurato a partire non da un'intesa già data, ma da una dissimmetria.

Là dove è subito chiaro che si va facendo strada una nuova idea sia di dialogo sia di comunità.

La via del dialogo passa per la differenza, per la separazione. Sono i francesi che, riflettendo sul concetto di differenza, approdano a una nozione non dialettica di dialogo. Mascolo medita in termini paradossali sui folli di un ospedale psichiatrico, in contatto diretto fra loro e tuttavia ignoti gli uni agli altri, “alterità pura”:

“Comunicazione da ferita a ferita, da dolore incomunicabile a dolore incomunicabile, da solitudine a solitudine: un segreto proferito collettivamente. Niente di simile a un dialogo. Nessun impiego della parola che tenda a restringere l'abisso della differenza. Il senso di una simile società sta nella presenza di un principio nuovo, che non appartiene propriamente a un ordine poetico, né propriamente a quello della carità, ma forse consiste in una carità poetica. È la figura pregnante di un comunismo metafisico. Permanendo fino in fondo la separazione, le differenze inessenziali sono soppresse. E così si spiega che il dialogo come confronto ‘pacifico’, correttivo idealistico alla guerra dei prestigii, alla competizione mercantile, e alle loro conseguenze - il dialogo caro agli umanisti - sia diventato inutile”.¹⁵

Lo stesso concetto è espresso da Blanchot nell'*Infinito intrattenimento*: il dialogo nasce dalla separazione, non da un accordo. E anche Barthes smaschera l'utopia liberale che lo vuole come “luogo d'incontro di due buone volontà”.¹⁶

Il progetto “Gulliver” si fonda su una letteratura di pensiero e la sua originalità e il principio comunitario internazionale ruotano intorno a una rubrica proposta dai francesi e chiamata *Cours des choses*, che doveva essere la vera novità della rivista. Una novità letteraria: la rubrica dovrà vivere di testi brevi e tali che ogni testo breve “costituisca come un frammento”; incompleto in se stesso e aperto a più riflessioni. Una novità politica: la rivista dovrà interessarsi costantemente alla realtà politica ma sempre in modo indiretto, a condizione, s'intende, che “la critica indiretta, per vie traverse, non significhi critica unicamente allusiva o ellittica, ma critica più radicale, che va fino al senso nascosto, alla radice”.

Dunque, oltre alla letteratura, nei *Testi preliminari* si parla di politica. Sono Vittorini e Kolakowski a discutere il rapporto fra specificità e visione globale dei fenomeni; a chiedersi come un accadimento concreto e particolare possa assurgere a emblema. Afferma Vittorini:

“I problemi - soprattutto sociali e politici - sono legati a situazioni storiche specifiche e naturalmente devono essere studiati nel loro ambito particolare, ma l'esperienza di questi ultimi anni c'insegna che anche il problema meno importante, il più 'locale', oggi ha ripercussioni di carattere mondiale ed esige d'essere risolto come se fosse un problema generale. Oggi, niente d'italiano è più soltanto italiano. Niente di francese, di russo o di americano, è più soltanto francese, russo o americano. Beninteso, perché un problema italiano possa essere risolto in un senso che non sia solo italiano - e perciò parziale e provvisorio - bisogna che venga conosciuto ovunque come è conosciuto dagli stessi italiani e, in più, che sia rivelato in tutti i suoi riflessi generali. Bisogna, insomma, che sia assunto in proprio da uomini di altri paesi e, quindi, assunto *ex novo* dagli italiani sotto l'aspetto nuovo che avrà acquisito”.¹⁷

Kolakowski chiarisce il senso della politica indiretta, cui si tende: “La rivista non deve aspirare a dare soluzioni o proposte politiche complete, né cercare di influenzare immediatamente la situazione politica; fallirebbe subito se volesse essere politicamente efficace in senso immediato”.¹⁸

Si profila un impegno nuovo, che nega il vecchio *engagement* di tipo sartriano per un impegno intellettuale indiretto, politico in senso profondo. Alla sua base è la responsabilità delle idee, della parola, della scrittura; una responsabilità collettiva e plurale: “Per alcuni di noi in Italia, solo essa [la rubrica *Cours des choses*] permette uno sviluppo nuovo e migliore delle nostre precedenti posizioni di ‘engagement’ [...] Gli scritti del Cours non verteranno direttamente sui fatti, politici o di qualsiasi altro genere, ma verteranno sulle ‘costanti’ di questi fatti, sugli atteggiamenti che questi fatti rivelano”.¹⁹

Idee, progetti, discussioni. Ma la realtà è violenta. Il 13 agosto 1961 viene eretto il muro che divide Berlino in due: una separazione che i tedeschi vivono in modo drammatico, tanto che nella loro *équipe* nascono i primi disaccordi interni e si reclama a gran voce un organo di stampa nazionale. Così scrive Enzensberger a Mascolo:

“Le notizie che devo darle sono spiacevolissime; in breve, la partecipazione tedesca al progetto di rivista internazionale è tutto a un tratto rimessa in questione. Questo colpo dipende dagli avvenimenti del 13 agosto a Berlino. Le conseguenze sono state disastrose, non solo sul piano strettamente politico, ma anche nella coscienza degli scrittori della nostra parte. Abbiamo avuto, a più riprese, riunioni a Francoforte e a Berlino. Sapete bene che la nostra équipe

è sempre stata piccola. Eccola spezzata in due: la maggioranza ha preso una posizione del tipo guerra fredda o peggio”.²⁰

Nelle poche settimane trascorse s’è incontrato spesso con Johnson, Walser, Grass, e i loro discorsi sono stati molto amari:

“L’unica cosa evidente era: noi non siamo più capaci di dirigere l’edizione tedesca di una rivista come quella prevista. Probabilmente eravamo troppo ottimisti, troppo sicuri di noi stessi e delle nostre possibilità di agire. Non è, credo, per mancanza di coraggio che rinunciamo alla nostra parte del progetto. Molto semplicemente, non vedo come fare questa rivista senza un minimo di piattaforma comune. Quella che vi offro è dunque una specie di dimissione”.²¹

Enzensberger, ch’era il perno del gruppo tedesco e assieme a Vittorini e ai francesi fu tra i promotori della rivista, rinuncia a dirigerla e si trasferisce in Norvegia, da dove si terrà in contatto con i vecchi amici. Al suo posto viene incaricato dell’organizzazione Uwe Johnson, il quale fissa un incontro internazionale a Zurigo, chiedendo che ogni gruppo porti i propri contributi in modo da impostare subito il primo numero. La sua richiesta perentoria solleva un mare di polemiche, perché l’attualità cui pensano italiani e francesi non è da “avvenimento della settimana”, ovvero di tipo giornalistico. Inoltre, pare che i tedeschi abbiano dimenticato che la rivista dovrebbe realizzare proprio attraverso il *Cours* la scrittura collettiva! Di qui la replica di des Forêts: “Queste proposte ci sembrano riflettere una concezione della rivista molto diversa dalla nostra [...]. Proponete, in sostanza, che ciascun gruppo porti al primo incontro collettivo i testi scelti e già pronti per il primo numero”.²² Ma il *Cours*, ch’era la colonna portante, non doveva essere progettato dall’intera comunità degli scrittori? E i temi da trattare non dovevano scaturire da uno stretto rapporto fra le tre redazioni? Des Forêts, risentito, mette in guardia dal pericolo che la rivista internazionale diventi soltanto una somma o una giustapposizione di testi nazionali:

“Ben inteso i testi riuniti in questa rubrica devono essere organizzati in un insieme, e per questa stessa ragione spesso dovranno essere stati provocati dalle redazioni stesse, che si saranno messe d’accordo sull’opportunità di trattare questo o quel tema. (A questo proposito, non abbiamo mai pensato di fare i numeri della rivista su un tema unico; al contrario abbiamo escluso ogni ipotesi di numeri speciali, di temi unici). Per queste ragioni si può dire che i testi con-

tenuti nel *Cours des choses* saranno di una tale natura che non sarebbero probabilmente stati scritti dai loro autori se la rivista non li avesse provocati”.²³

I tedeschi, volendo iniziare in ogni caso, non accettano le obiezioni dei francesi e rispondono che seguiranno la procedura da loro proposta, nel secondo numero anziché nel primo: “Siamo convinti che ora è importante cominciare. La comunanza dei nostri interessi risulterà evidente senz’altro dai testi, anche senza accordi preliminari”.²⁴

Di fronte a questi *aut-aut*, Louis-René des Forêts reclama:

“Voi pensate che i principi comuni non debbano essere messi in pratica dal secondo numero della rivista. Noi pensiamo che [...] questa rivista debba essere internazionale in un senso essenziale, e cioè dal primo numero. Essa non deve essere la giustapposizione di tre parti nazionali [...]. Non dobbiamo perdere di vista, e soprattutto fin dal primo numero, che il corpo principale della rivista è costituito dal *Cours des choses* e cioè da testi brevi e numerosi. Ne risulta che questi testi di attualità non devono soltanto essere organizzati in un insieme, sul momento. Devono anche, nella maggior parte dei casi, essere proposti e sostenuti in anticipo dai tre gruppi nazionali congiuntamente. Se non procediamo in tal senso, questa rivista lungi dall’essere, ora o più tardi, un luogo di riflessione, rischia di essere irrimediabilmente degradata sin dal primo momento [...]. Ci sembra invece di importanza estrema che questo spirito sia affermato fin dal primo numero. Sperar di giungervi spontaneamente non ha per noi alcun senso. Sarebbe lasciarlo al caso, con la sola garanzia delle nostre buone intenzioni [...]. Ciò nonostante siamo d’accordo con voi sull’urgenza di questa pubblicazione”.²⁵

Anche Vittorini difende il carattere collettivo e l’originalità della rivista: se l’iniziativa non sarà originale, preferisce rinunciare all’edizione italiana del primo numero. Per superare le difficoltà aveva proposto che uscisse solo in Germania con contributi anche italiani e francesi, ma non venisse stampato né in Italia né in Francia.²⁶ Solo se tutti ci stessero, ci starebbe anche lui, ma “con la morte nel cuore”.²⁷ I francesi non accettano nessuna posizione di ripiego: insistono sulla collegialità, stendono un programma di lavoro inviando un *Condensé*²⁸ dei *Testi preliminari* e il *Memorandum* sul *Cours des choses*²⁹ perché si rifletta sui principi su cui era nata la comunità.

Intanto, si prepara il Convegno di Zurigo del 15 gennaio 1963 e i francesi allegano ai tedeschi e agli italiani il loro Memorandum sulla

forma breve dei testi della rubrica. Dopo animate discussioni si sceglie come titolo provvisorio "Gulliver" da una poesia di G. Grass, ma l'atmosfera si fa tesa e, quando si passa all'esame reciproco dei testi, vengono allo scoperto le divergenze teoriche. Fra i gruppi esplode il dissidio, e si concentra sull'idea di forma breve, ovvero sul frammento che per i francesi è un sintomo della "perdita della totalità": "non esaurisce necessariamente tutto il suo senso in se stesso, ma si apre su un senso più generale ancora a venire, o meglio, accoglie l'istanza di una discontinuità essenziale" (Blanchot).

Vittorini scrive a des Forêts:

"Caro Louis-René, nel bisogno che provo, ritrovandomi a Milano, di continuare il discorso comune di Zurich e di vedere quali indicazioni possiamo trarne per il lavoro immediato, mi sarebbe più facile rivolgermi come sempre a Dionys. Ma preferisco farlo con te, andando una volta contro la mia inclinazione di tanti anni: e questo non solo per via del ruolo istituzionale che tu hai nella rivista; ma anche perché domenica sera mi è parso che tu sia uscito dall'incontro più depresso di ogni altro".³⁰

La differenza fra i tre gruppi, che risulterà insanabile, si gioca sul concetto di letteratura. Vittorini lo capisce, ma in una lettera a des Forêts si avventura in una serie di dicotomie scambiando la letteratura di cui parlano i francesi per filosofia:

"Certo c'è differenza fra quello che una parte di voi a Parigi chiamate letteratura e quello che chiamiamo letteratura Calvino o io o Günther Grass o altri. Noi potremmo dire che voi chiamate letteratura un'attività che sarebbe più proprio definire filosofica. Con ciò non sottintendo, sia ben chiaro, che noi ameremmo limitare la qualifica di 'letteraria' a un'attività unicamente di immaginazione sensorio-affettiva. Tutt'altro, anche noi amiamo riflettere e costruire discorsi ragionati che abbiano senso operativo. Solo che ci sembra sia specifico della letteratura farlo adoperando le cose come oggetti, e le idee adoperandole invece come strumenti; mentre la tendenza rilevata in molte delle vostre riflessioni ad adoperare le idee stesse per oggetti e a tacere, a scartare, a lasciar fuori conto le cose, ci sembra specifico delle attività filosofiche".³¹

Ribatte accorato Blanchot :

"Caro Elio, lei ci ha scritto una lettera di filosofia, ed è questo l'equivoco: noi non ci riconosciamo nel vocabolario filosofico che usa, voglio dire, non

siamo capaci di comprenderne la portata e il valore. Idee, rifiuto dell'epistemologia, ontologia, posso affermare che nulla, nelle ragioni che ci inducono a esprimerci nella rivista, fuori della rivista, trae significato, neppure approssimativo, da tali parole. E per quanto mi concerne, cosa potrei dire? La mia intera vita è come sparita in un movimento di ricerca che è forse l'esperienza della scrittura e di cui cerco di portare, poveramente ma assolutamente, la responsabilità".³²

Nonostante i dubbi e le differenze teoriche che gli italiani e i francesi cercano di dissipare, si prepara il Convegno di Parigi fissando la data il 18 aprile del 1963. Le redazioni si scambiano i testi tradotti e li commentano via via che li ricevono. I tedeschi però hanno molte perplessità sugli articoli francesi e a Parigi esplodono i dissensi in tutta la loro violenza. L'unico autore accettato sarà Roland Barthes voluto da Vittorini.³³ I suoi testi parlano di Brecht, la cui scrittura letteraria e scenica è una scrittura della frammentazione, della discontinuità, dell'interrogazione: "Nei desideri di Barthes, e forse di un po' tutto il gruppo francese di "Gulliver", vi era uno strumento che funzionasse come i più riusciti spettacoli brechtiani, i quali si concludono sempre con una questione irrisolta, con una domanda rivolta allo spettatore".³⁴

Era stato questo l'intento di "Gulliver": voler essere una rivista-comunità come "spazio d'interrogazione". Così diceva Blanchot a Vittorini nella lettera dell'11 marzo 1963: "Oggi, al punto in cui siamo, dopo Marx e dopo Lenin, la cosa difficile non è rispondere, è interrogare, è parlare interrogando: ecco la possibilità che ci sforziamo di mantenere prima di tutto".

Interrogarsi, dubitare, essere perplessi anche sui vocaboli da usare, perché "i nomi non corrispondono più alle cose nuove (ai nuovi rapporti) tra cui viviamo".³⁵ E per ri-nominare il mondo occorre partire dalle cose e dagli effetti che ogni minima interferenza mette in moto. Blanchot chiama il cielo, "spazio", alludendo al primo volo di Gagarin e alla conquista, non del cielo, ma di un vuoto misurabile: dello "spazio degli scienziati".³⁶ Robbe-Grillet sospende l'uso dei vecchi nomi, perché troppo incrostati di significati inutili e impropri a esprimere il mondo della tecnica. Uwe Johnson li usa, però "è pieno di dubbi nell'usarli. Egli ne usa parecchi per la stessa cosa, nomina più volte e in modi sempre differenti la stessa cosa, fa delle congetture sulle cose".³⁷ Vittorini, premiando il suo romanzo *Congetture su Jakob*, mostra di condividere il

principio sperimentale della letteratura caro ai tedeschi e la loro perplessità nel ricostruire un vocabolario. È infatti “la perplessità che consente di elaborare parole nuove”: quelle parole che rompono con i vecchi significati e aprono a un linguaggio inventivo, metaforico, a “tensione razionale”.³⁸ Quel che capisce meno è invece la forma breve o per frammenti, la cosiddetta “parola in arcipelago”, che per Blanchot e des Forêts è un segno della frantumazione e della dispersione del linguaggio.

Nonostante le ambizioni, lo sforzo intellettuale comune, impiegato nella sua progettazione, “Gulliver” fallì. In primo luogo perché la forma breve era lontana dalla tradizione saggistica cui gli italiani e i tedeschi erano abituati. I francesi chiarirono subito che i testi brevi erano anche un modo di contestare lo storicismo, ma tra le file tedesche e italiane permase l’ottica storicista e marxista. Calvino, ad esempio, dice Bonsaver, affronta in “Gulliver” temi sociali e politici “e lo fa da intellettuale, non da scrittore”.³⁹ E a Zurigo definirà il testo breve “sconcertante ma accettabile”. D’altro canto il *Cours des choses* non voleva essere una semplice rubrica con velleità comunitarie, ma il cuore stesso del progetto, la metafora di una rivista “à venir”, in cui come scrive Daniel Gorret, c’era “un Blanchot intento a trasfondere [...] le sue convinzioni e le sue scoperte e quindi a difenderle contro ciò che di radicalmente diverso da più parti gli [veniva] opposto”.⁴⁰ Né gli italiani né i tedeschi si accorsero che se quella rubrica aveva una carica innovativa era dovuto proprio alla scrittura per frammenti su cui si basava. E lo stesso Vittorini vedeva il *Cours* soltanto come “un nuovo veicolo con cui aggredire il reale in una prospettiva storicistica, radicata nell’ora e nel qui”.⁴¹

C’è però chi sostiene che il fallimento di questa straordinaria esperienza europea fu determinato dalla divisione di Berlino. Dice Eva Banchelli che nel saggio *Un vocabolo tedesco* di Johnson è “già adombrata l’impossibilità, per uno scrittore tedesco, di aderire con convinzione al progetto utopico di “Gulliver”. E conclude :

“A far naufragare il sogno degli scrittori tedeschi di poter evadere dalla loro forzata ‘provincia’, anche accettando di sperimentare forme di scrittura diverse e lontane dalla loro tradizione fu, ancora una volta, la violenza con cui il passato premeva sul presente della Germania attraverso la ferita del Muro come conseguenza estrema del nazismo e della seconda guerra mondiale. Per quel passato urgeva ormai una rielaborazione radicale che attraversasse l’intera società tedesca. Il prezzo da pagare fu la momentanea rinuncia al progetto di

comunità internazionale cui era ispirata 'Gulliver', per un lungo e doloroso affondo nelle zone d'ombra della propria identità nazionale".⁴²

Eppure, a distanza di tempo la sua lezione risulterà per tutti molto feconda. Calvino accetterà l'ottica francese quando si trasferirà a Parigi e ne farà il nocciolo creativo delle sue opere successive:

“Certo è innegabile che la concezione pulviscolare e ‘aperta’ del sapere discussa da Calvino negli ultimi scritti delle *Lezioni americane* abbia ereditato concetti che Blanchot e Barthes esprimevano già nei loro scambi epistolari con i colleghi di 'Gulliver'. Passato lo ‘sconcerto’ del primo incontro, Calvino deve aver riflettuto a lungo e infine ‘accettato’ i presupposti del gruppo francese. Così, tra i tanti materiali di riporto che hanno aiutato la costruzione delle sue opere narrative dell'ultimo ventennio, sarà forse giusto aggiungere l'esperienza, fallita ma segretamente feconda, del progetto 'Gulliver'".⁴³

Enzensberger, nel n. 9 del "Menabò" del 1966 intitolato *Letteratura come storiografia*, rivendicherà "una posizione in sintonia con quella di Blanchot nel presentare una letteratura che, [...] per la via indiretta con cui sceglie di aderire al mondo, dimostra di poter essere l'unica forma di storiografia ancora possibile sulle rovine della storia".⁴⁴ Più storica della storia stessa. E "Gulliver" risulterà centrale nella vita di teorico e scrittore dello stesso Blanchot. Basti pensare al rifiuto del racconto espresso in *La follia del giorno* e all'omaggio che nel settembre del 1990 gli è stato reso sulla rivista francese "Lignes", dedicata quasi esclusivamente all'esperienza internazionale dei primi anni Sessanta.

¹ Editoriale, in "Gulliver": progetto di una rivista internazionale, a cura di A. Panicali, Milano, Marcos y Marcos, 2003, p. 4.

² *Ibidem*.

³ Di "Gulliver" ha parlato F. Leonetti, "Gulliver", una rivista internazionale non compiuta nell'inizio degli anni '60, in "Che fare", 8-9, 1971, pp. 327-29; quindi *Appunti di lavoro di Vittorini nella preparazione redazionale della rivista "Gulliver" (1961-1963)*, in "Il Ponte", 7-8, 1973, pp. 1172-78. M. Depaoli, *Il viaggio del "Gulliver": appunti sulla genesi di una rivista internazionale*, "Autografo", 22, 1991, pp. 45-60. Seguirono: la rivista "Lignes" in omaggio a Blanchot, 11, 1990 (Parigi, Librairie Séguir) con i *Testi preliminari alla "Revue internationale"*, molto importanti teoricamente e, per un disguido, sconosciuti. Il mio saggio *Une*

communauté impossible? apparso in “Lignes” si fonda soprattutto su questi scritti del periodo preparatorio; *Una rivista internazionale mai pubblicata*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Panicali, intitolato *Prolegomeni di una sconfitta?*, pubblica e traduce per la prima volta i *Testi preliminari* assieme a una scelta di lettere francesi di grande rilievo (purtroppo in un’edizione ormai fuori commercio, Milano, Bonaparte Quarantotto, 1993). Anni fa è apparso il volume *“Gulliver”. Carte Vittorini e Leonetti in Europa nel Sessanta*, a cura di M. Temperini, Lecce, Lupetti-Piero Manni, 2000.

⁴ N. Elteri, *Cronistoria dell’opposizione alla lotta degli intellettuali francesi contro la guerra in Algeria*, “Il Contemporaneo”, 30-31, 1960, p. 20.

⁵ *Dichiarazione sul diritto all’insubordinazione nella guerra d’Algeria*, “Il Contemporaneo”, cit., pp. 6, 8 e 9.

⁶ E. Vittorini, *Democrazia diretta e partiti politici*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1970, p. 438.

⁷ E. Banchelli, *In fuga dalla provincia*, in *“Gulliver”: progetto*, cit., p. 295.

⁸ Lettera di D. Mascolo a R. Seaver, 23-2-1961. Tutta la corrispondenza degli anni 1960-1966 viene ripresa dal libro *“Gulliver”: progetto*, cit.

⁹ Lettera di M. Blanchot a E. Vittorini, Parigi, 8-2-1963.

¹⁰ Lettera di M. Blanchot a J.-P. Sartre, Parigi, 2-12-1960.

¹¹ M. Blanchot, *Testi preliminari*, in *“Gulliver”: progetto*, cit., p. 76.

¹² D. Mascolo, *Testi preliminari*, cit.

¹³ Lettera di M. Blanchot a E. Vittorini, Parigi, 11-3-1963.

¹⁴ E. Vittorini, Premessa a “Il Menabò”, 7, 1964.

¹⁵ D. Mascolo, *Frammento d’utopia*, in “Il Menabò”, 7, cit., p. 77.

¹⁶ R. Barthes, *I tre dialoghi*, in “Il Menabò”, 7, cit., p. 46.

¹⁷ E. Vittorini, *Contributo a un progetto di prefazione per una rivista internazionale*, in *Testi preliminari*, cit.

¹⁸ L. Kolakowski, *Sul carattere internazionale della rivista*, in *Testi preliminari*, cit.

¹⁹ Lettera di F. Leonetti a U. Johnson, 24-10-1962.

²⁰ Lettera in tedesco di H.M. Enzensberger a D. Mascolo, 19-9-1961.

²¹ *Ibidem*.

²² Lettera di L.-R. des Forêts a U. Johnson, 16-10-1962.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Lettera di U. Johnson a L.-R. des Forêts, 30-10-1962.

²⁵ Lettera di L.-R. des Forêts a U. Johnson, 14-11-1962.

²⁶ Lettera di E. Vittorini a F. Leonetti, 6-11-1962.

²⁷ Lettera di E. Vittorini a F. Leonetti, 10-11-1962.

²⁸ Allegato alla lettera del 16-11-1962 di D. Mascolo a U. Johnson e a F. Leonetti.

²⁹ Allegato alla lettera del 18-12-1962 di D. Mascolo a U. Johnson e a F. Leonetti.

³⁰ Lettera di E. Vittorini a L.-R. des Forêts, 26-1-1963.

³¹ *Ibidem*.

³² M. Blanchot a E. Vittorini, 8-2-1963.

³³ Vittorini gli pubblicherà nel “Nuovo Politecnico” *Elementi di semiologia*.

³⁴ M. Consolini, *Dalle risposte di Kafka alle domande di Brecht*, in *“Gulliver”: progetto*, cit., p. 274.

- ³⁵ E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, in "Il Menabò", 5, 1962, p. 5.
- ³⁶ M. Blanchot, *La conquista dello spazio*, in "Il Menabò", 7, cit., p. 12.
- ³⁷ E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, cit., p. 5.
- ³⁸ Così nelle *Due tensioni*: "la tensione razionale porta a rompere effettivamente, e a sostituire, a ri-nominare, a giudicare ex-novo, a rivoluzionare". Cfr. E. Vittorini, *Le due tensioni*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 118.
- ³⁹ G. Bonsaver, "Sconcertante ma accettabile": il progetto "Gulliver" e la redazione italiana, in "Gulliver": progetto, cit., p. 287.
- ⁴⁰ D. Gorret, *Accettare di fallire utopicamente: Maurice Blanchot e l'esperienza di Gulliver*, in "Gulliver": progetto, cit., p. 277.
- ⁴¹ G. Bonsaver, "Sconcertante ma accettabile", in "Gulliver": progetto, cit., p. 285.
- ⁴² E. Banchelli, *In fuga dalla provincia*, in "Gulliver": progetto, cit., p. 300.
- ⁴³ G. Bonsaver, "Sconcertante ma accettabile", in "Gulliver": progetto, cit., p. 292.
- ⁴⁴ E. Banchelli, *In fuga dalla provincia*, in "Gulliver": progetto, cit., p. 301.

ENRICA MARIA FERRARA

LA CONVERSAZIONE TEATRALE
DI ELIO VITTORINI

Conversazione in Sicilia di Vittorini¹ rivela la sua natura intrinsecamente teatrale fin dal titolo che mette in evidenza la preponderanza in quest'opera dell'oralità e della struttura dialogica. Già Anna Panicali aveva affermato che: "Vittorini ha guardato al teatro come unione d'immagine e voce, non come tecnica rappresentativa e forse ha pensato all'oralità, all'epica, al dramma, con un duplice scopo: accordarsi al ritmo della vita e, a un tempo, ritualizzarla".²

Mentre concordo in linea generale con questo giudizio della Panicali, che è stata uno dei primi critici vittoriniani ad evidenziare la teatralità di *Conversazione* e di tutta l'opera di Vittorini, mi propongo però in questa sede di andare oltre e di dimostrare in effetti che Vittorini guardò al teatro anche, se non soprattutto, come tecnica rappresentativa. I modelli che lo scrittore ebbe come riferimento fondamentale in questa sua impresa di contaminazione di tecniche e forme narrative e teatrali furono lo scrittore e drammaturgo americano Thornton Wilder, il siracusano Luigi Pirandello e il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht.

Pintor fu tra i primi a notare la struttura teatrale di *Conversazione* quando affermò nella sua recensione del 1941:

"Allegorici sono i personaggi di Vittorini non come i monumenti della città di Torino, ma come le figure di *Alice nel paese delle meraviglie*, per fare un nome a caso, come gli attori del melodramma o i personaggi di un ideale teatro shakespeariano. A quest'ultimo paragone teatrale riconducono del resto alcuni particolari tecnici, come quel gran finale dove tutte le figure sono radunate sotto la grande statua di donna e ciascuna riprende il proprio discorso nell'affermazione conclusiva".³

Ma fu Sanguineti a mettere l'accento sulle affinità formali tra *Conversazione* e il genere teatrale quando, nell'introduzione all'edizione Einaudi di *Conversazione* del 1966, evidenziò la corrispondenza fra le cinque parti dell'opera vittoriniana e i cinque atti di un'opera teatrale.⁴ Girardi fece eco a Sanguineti proponendo una segmentazione di *Conversazione* in cinque atti e un'ulteriore suddivisione degli atti in scene, con una struttura formale che include prologo ed epilogo.⁵ La Panicali stessa finisce per paragonare la struttura di *Conversazione* a quella dei drammi religiosi antichi, con cinque capitoli che sembrano atti teatrali aperti da un monologo che pare pronunciato "a bassa voce".⁶

D'altronde, fu Vittorini stesso a convalidare per primo questo paragone teatrale nella prefazione a *Il garofano rosso* del 1948 quando affermò di essersi ispirato al melodramma, e in particolare a *La traviata*, per la composizione di *Conversazione in Sicilia*. Ricorderemo che Vittorini pensava al melodramma come ad una forma d'arte "in grado di risolvere poeticamente tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica" [GR, 434], grazie allo straniamento, ovvero la defamiliarizzazione dell'esperienza realizzata attraverso la musica che consentiva di alludere ad una "realtà al di sopra dei nostri dati di confronto" [GR, 435] e ad andare "oltre i riferimenti realistici della sua vicenda sino a farli suonare dei significati di una realtà maggiore" [GR, 434]. Nella teorizzazione vittoriniana, melodramma diventava dunque sinonimo di innovazione formale e stimolo alla ricerca di un mezzo di espressione proprio al romanzo - il "qualcosa" che nel melodramma era rappresentato dalla musica - attraverso la contaminazione della narrativa con altri stili, generi e forme artistiche. Non a caso *Conversazione* fu definito da Calvino il "romanzo-Guernica", a sottolineare la natura espressionista della sperimentazione vittoriniana, in funzione eversiva rispetto al naturalismo di Verga e al realismo di Lukàcs. Come vedremo più avanti, l'uso programmatico della "funzione-melodramma" è da ricondurre all'influsso sulla poetica vittoriniana del teatro epico di Bertolt Brecht.

L'apertura di Vittorini verso il modernismo italiano ed europeo spiega in parte, come sappiamo, lo sperimentalismo formale di *Conversazione* e la difficoltà a collocare questo libro, che pure i neorealisti additavano come modello, nella letteratura neorealista. Ma a mio parere l'identificazione di modelli teatrali spiega più efficacemente le novità formali di *Conversazione*.

A questo proposito vorrei sottolineare che, mentre è noto l'interesse di Vittorini per la narrativa europea ed americana fin dai primi anni Trenta, ben poco si è parlato dell'attenzione che lo scrittore siciliano tributava al teatro, in particolare al teatro sperimentale del drammaturgo americano Thornton Wilder con il quale Vittorini corrispondeva negli anni della stesura di *Conversazione*, 1938-1939, ed al quale dedicò un saggio dal titolo *Teatro americano* pubblicato nel 1938 sulla rivista "Omnibus".

L'ammirazione di Vittorini per Wilder cela e rivela, tra l'altro, una sottintesa fascinazione con il teatro di Pirandello che Vittorini non aveva mai additato come proprio modello, neppure in quel famoso articolo *Scarico di coscienza* del 1929 che contiene la poetica programmatica vittoriniana degli anni Trenta e nel quale compare il nome di Svevo accanto a quello di Joyce e di Proust. Eppure il modello pirandelliano è presente in *Conversazione in Sicilia* e Vittorini ne riconosce indirettamente l'importanza quando mette in evidenza la tecnica teatrale utilizzata da Wilder, sottolineandone appunto gli aspetti pirandelliani.

Nel citato articolo *Teatro americano*,⁷ dopo una lunga disquisizione sulla minore rapidità con la quale cambiano nel tempo le forme teatrali rispetto alle forme ed ai contenuti narrativi, Vittorini afferma che Wilder è uno di quei pochissimi autori che invece di "partire" da una tecnica teatrale predefinita, ci "arriva" in maniera da soddisfare una propria esigenza formale che è come un'esigenza interna alla fantasia. A questo proposito, Vittorini parla della tecnica wilderiana, e in particolare della tecnica teatrale, come un processo di "intellettualizzazione della forma" [DP, 94]. Si ha la sensazione che Vittorini tenti di giustificare un processo o una maniera di fare letteratura che altrove avrebbe potuto condannare. Ed è per questo che egli ci tiene a separare l'idea di partire da una forma, che rappresenterebbe un'inibizione della fantasia, dall'idea di arrivare ad una forma che, nonostante comporti un processo di "intellettualizzazione" o concettualizzazione, si realizza dall'interno della fantasia stessa.

Ebbene, questa riflessione sulla tecnica di Wilder ci colpisce per la sua natura auto-referenziale, perchè suona come una dichiarazione di poetica o di intenti artistici che potrebbe tranquillamente descrivere il processo mitopoietico di *Conversazione*. Basti pensare a quel passaggio della prefazione a *Il garofano rosso* nel quale Vittorini tenta di spiegare l'analogia tra romanzo e melodramma e nel quale afferma di essere riu-

squito a sfuggire al processo di intellettualizzazione del linguaggio romanzesco in *Conversazione* in virtù del fatto che il suo romanzo nasceva da “un bisogno di essere, anche scrivendo, ‘quello ch’ero diventato” [GR, 440]. E questo bisogno equivale alla “esigenza interna alla fantasia” cui Vittorini fa riferimento parlando del teatro di Wilder.

Ma il paragone con Wilder può essere spinto più oltre. Nell’articolo *Teatro americano*, Vittorini passa a comparare le prove narrative di Wilder con le opere teatrali dello stesso autore ed afferma che il teatro si presenta come una forma di gran lunga più congeniale allo scrittore americano che riesce ad esprimere nella tecnica teatrale tutto il lavoro della fantasia:

“Egli rifiuta ogni specie di scenario, rifiuta la mimica, persino il travestimento degli attori, e tutta la finzione si riduce a far nascere delle *immagini parlate*. È appena se di tratto in tratto *chiama in scena degli oggetti per sottolineare con un simbolo visivo le parole* [...]. Ma sempre *il simbolo viene a concretarsi assai più nelle parole di chi nomina l’oggetto che nell’oggetto per se stesso*; sicché in nove casi su dieci l’oggetto può non comparire in corpo sulla scena e comparirvi solo in verbo [...]. A ben legare insieme in una sostanza verbale l’azione dei personaggi Wilder pone pertanto sulla scena un attore [...] che ragiona intorno a quanto avviene, e lo presenta, lo commenta, lo spiega, sostituendo con le parole proprie quello che non avviene, e magari interrompendo un dialogo per farlo riprendere indietro di dieci anni o più avanti di due giorni. Tutto si svolge sotto la bacchetta magica di quest’astratta figura, e si svolge magicamente, è prodotto magico, pur non avendo mai in sé nulla di straordinario. Sono fatti grezzi che accadono, asciutti, privi di alone [...], fatti triviali di vita quotidiana di uomini che nascono, vivono e hanno, senza intreccio, infanzia, vecchiaia, amore, morte; ma per il modo in cui si producono, per gli arabeschi nei quali si convertono, ecco che costituiscono un meraviglioso [...]. L’amore del “gioco formale” ha portato Wilder a fare rivoluzione in teatro [DP, 94-95]”.⁸

È ovvio il richiamo a *Conversazione* nell’uso simbolico-allusivo degli oggetti che servono a “sottolineare con un simbolo visivo le parole”, che interrompono cioè il *continuum* del tessuto diegetico per far risaltare appunto il dialogo dei protagonisti. Un esempio peculiare di questa tecnica wilderiana mutuata da Vittorini è fornito dall’episodio dell’arancia durante l’incontro fra il protagonista e i siciliani piccoli e soavi appena prima dello sbarco in Sicilia.

Ricorderemo l'enorme valore icastico che assume quest'oggetto, l'arancia, il frutto regionale siciliano, al culmine del dialogo fra il protagonista narrativo e i suoi interlocutori, un gruppetto di siciliani che vengono descritti come "affamati e soavi" [CS, 576] mentre assistono muti all'esibizione di compiaciuto ottimismo nel monologo del protagonista. Costui, affascinato dallo spettacolo della sua terra e della sua gente, mangia soddisfatto il pane e il formaggio, continuando a ripetere la frase "non c'è formaggio come il nostro" [CS, 576-577], ad alta voce, ignaro della disperazione affamata che si annida negli sguardi del suo pubblico. Dopo aver pronunciato la sua frase per cinque volte senza ricevere risposta, nell'aria carica di tensione e di attesa di questa prima scena compare all'improvviso un'arancia, oggetto carico di valore simbolico, una vera e propria "immagine parlata" che contiene l'unica risposta possibile al sazio ottimismo del protagonista. Quest'arancia, che pare quasi rotolare dalla cesta alla scena e campeggiare in mezzo ad essa, parla di fame, disperazione, oppressione:

"Non era grande, né molto bella, non forte di colore, ma era un'arancia, e silenziosamente, senza levarsi di ginocchio, egli l'offrì alla moglie bambina. La bambina guardò me, io vidi i suoi occhi dentro il cappuccio dello scialle e poi la vidi scuotere il capo. Il piccolo siciliano parve disperato, e rimase in ginocchio, una mano in tasca, l'arancia nell'altra. [...] E io osservai il piccolo siciliano dalla moglie bambina pelare disperatamente l'arancia, e disperatamente mangiarla, con rabbia e frenesia, senza affatto voglia e senza masticare, ingoiando e come maledicendo, le dita bagnate di sugo d'arancia nel freddo, un pò curvo nel vento, la visiera del berretto molle contro il naso" [CS, 142].

L'altra affermazione di Vittorini a proposito del linguaggio simbolico nel teatro di Wilder - e cioè che "il simbolo viene a concretarsi assai più nelle parole di chi nomina l'oggetto che nell'oggetto per se stesso; sicché in nove casi su dieci l'oggetto può non comparire in corpo sulla scena e comparirvi solo in verbo" [DP, 94] - potrebbe essere utilizzata per descrivere l'uso della ripetizione in *Conversazione* come strumento retorico per svuotare la parola di senso, o piuttosto del senso comunemente assegnato a quella parola, e per caricarla appunto di valore simbolico attraverso un meccanismo che potremmo definire quasi di "straniamento". Si pensi alla scena del melone durante l'incontro di Silvestro con la madre, nel quale il frutto evocato dal ricordo del protagonista

narrativo diviene simbolo dell'infanzia, della madre, del mistero materno e finisce per prestarsi anche al gioco nominalistico che lo rende attributo della madre: "Mamma Melone" o "Mamma dei Meloni" [CS, 615].

Andando avanti nella disamina dei rapporti fra Vittorini e Wilder, vien fuori prepotentemente quel modello teatrale che per altri versi appare come obliterato dal Vittorini critico e da tutti gli intellettuali coevi a Vittorini che in quegli anni si schieravano o intendevano schierarsi a sinistra da posizioni fasciste o anti-fasciste. Parlo di Luigi Pirandello che di Wilder fu la musa ispiratrice fin da quando, nel 1920, lo scrittore americano assistette ad una rappresentazione dei *Sei Personaggi in cerca d'autore* e, dalla tecnica dei drammi pirandelliani, finì per traslare numerosi elementi quali, ad esempio, l'uso degli scenari nudi, del simbolismo e del personaggio-narratore che sovrintende alla rappresentazione interagendo con i personaggi, come accade con la figura del capocomico in *Sei personaggi*.

Che Vittorini non volesse scrivere di Pirandello, anche solo in riferimento a Wilder, o più tardi in riferimento alla propria opera, è un fatto che non deve sorprendere se si pensa all'isolamento nel quale il drammaturgo siciliano si trovò negli ultimi anni della sua vita a causa della sua adesione e del suo continuo appoggio all'impresa fascista, soprattutto all'indomani del delitto Matteotti nel 1936. Come afferma Corrado Donati:

"Gli anni del neorealismo avevano aperto il capitolo di una letteratura nata dall'esperienza del fascismo e della guerra e quasi tutto il dibattito critico, fino alla fine degli anni Cinquanta, è impegnato sul fronte del rapporto cultura/società, dominato da una classe intellettuale di formazione marxista, che ha vissuto attivamente la lotta di Liberazione. In questo clima su Pirandello pesa, in maniera spesso determinante, non solo il suo essere rappresentante di quella cultura borghese che ha sostenuto il potere di Mussolini, ma più strettamente la nota vicenda della sua adesione al fascismo all'indomani dell'omicidio di Matteotti".⁹

E se pensiamo ai continui sforzi che Vittorini fece, lungo tutto il corso della sua carriera, per giustificare la sua giovanile adesione al fascismo al punto tale che, com'è noto, perfino *Diario in pubblico*, pubblicato per la prima volta nel 1957, dovette passare sotto le forbici dell'auto-censura politica, si capisce che Vittorini tenesse a separare il

proprio nome da quello del drammaturgo siciliano. E quale miglior modo per offrire ugualmente un tributo al modello pirandelliano, se non la celebrazione di uno scrittore come Wilder che gli consentiva peraltro di rimanere coerente con quell'immagine di scopritore di talenti americani che lo avrebbe accompagnato fino alla pubblicazione di *Americana* e oltre (e avrebbe finito per stargli anche stretta)?

A riprova che il modello pirandelliano agisce come un fenomeno carsico nel rapporto di intertestualità fra Wilder e Vittorini, basterà fare riferimento al parallelismo tematico che si può istituire tra il dramma *Our Town* di Wilder e *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Nell'ultimo atto di *Our Town*, Wilder mette in scena infatti dei personaggi morti, e Vittorini gli fa eco nella quinta parte di *Conversazione* quando, al culmine del suo discorso politico e del suo viaggio agli inferi, Silvestro incontra il soldato morto. Ma l'incontro con i morti o con i fantasmi è anche e soprattutto tema pirandelliano nell'accezione adoperata da Vittorini, quando il narratore allude alla creazione artistica come rapporto di lotta o dominio delle "fantasime di azioni umane, le offese al mondo e all'umano genere uscite dal passato" [CS, 688] e fa riferimento alla figura del poeta tragico o del drammaturgo: "Shakespeare o mio padre shakespeariano, 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" [CS, 688]. Ebbene, questo motivo della lotta con i fantasmi o, per meglio dire, dei fantasmi che assediano l'uomo e che solo possono essere dominati da uno spirito creatore che, guarda caso, è un drammaturgo attore come Shakespeare o il padre di Silvestro-Vittorini, ricorda da vicino la storia dei fantasmi o personaggi nati dalla fantasia dell'autore e in cerca di un drammaturgo che possa placarli nel portare a compimento e rappresentare la loro storia, come accade nei *Sei Personaggi* di Pirandello.

Se l'adesione al modello teatrale di Wilder e Pirandello dà ragione di alcune scelte formali vittoriniane e ci aiuta a collocare la teatralità di *Conversazione* nel contesto dell'americanismo vittoriniano e del modernismo italiano, il modello teatrale che ispira l'espressionismo di *Conversazione* e coniuga le innovazioni formali dell'opera con la neonata ideologia anti-fascista di Vittorini è l'opera del drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, fondatore del teatro epico.

Come ho accennato in precedenza, l'influsso delle teorie teatrali brechtiane sulla composizione di *Conversazione* si concreta innanzitutto nella contaminazione di stili, generi e forme artistiche che informa l'opera di Vittorini e ne definisce la natura espressionista. Ebbene, Bertolt Brecht può considerarsi il fautore dell'ibridazione dei generi e del cosiddetto realismo dinamico già a partire dagli anni Trenta. Come affermò Calvino in un articolo pubblicato in occasione della morte di Brecht nel 1957:

“Lukács, per cui l'arte è ‘scoperta’, il fautore del ‘rispecchiamento’, il codificatore – con nostro scandalo – dei ‘generi’; Brecht, per cui l'arte è ‘invenzione’, il fautore di generi spuri come il ‘teatro epico’ in cui il costante intervento dell'autore tra l'oggetto della rappresentazione e il pubblico – deformazione, semplificazione, insomma stile – deve tener sempre vivo in esso pubblico la partecipazione critica, impedirgli d'immedesimarsi passivamente nell'azione”.¹⁰

La diatriba sul realismo era nota agli intellettuali italiani degli anni Trenta,¹¹ e non c'è dubbio che Vittorini si schierasse con i sostenitori del realismo dinamico di Brecht piuttosto che con i fautori del realismo prescrittivo di Lukács. Sull'idea vittoriniana di realismo come mimesi di realtà in movimento, leggiamo infatti ne *Le due tensioni*: “Ciò che interessa l'autore non è una ‘mimesi’ della realtà (...) vuol rappresentare le possibilità dinamiche – non quello che esso mondo è ma quello che esso (unica speranza di mutamento della realtà storico-sociale) può essere” [DT, 67]. Ma ancor prima, nel 1948, lo scrittore aveva affermato che la ricerca da lui effettuata sul linguaggio narrativo era volta “ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione” [GR, 432].

È pur vero che la proposta di un influsso del teatro di Brecht sulla composizione di *Conversazione in Sicilia*, per quanto plausibile da un punto di vista teorico, deve fare i conti con i problemi di datazione relativi alla diffusione italiana dell'opera di Brecht che comincia ufficialmente in Italia nel 1945 proprio grazie a Vittorini e alla sua rivista “Il politecnico”.¹²

E tuttavia, scorrendo la raccolta dei saggi vittoriniani, mi è capitata sott'occhio la menzione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht nell'ambito di una recensione a *La bocca del Lupo* di Remigio Zena, pubblicata su “Pan” l'1 marzo 1934.¹³ È infatti plausibile che Vittorini, avido lettore della “Nouvelle Revue Française” durante tutti gli anni Trenta,¹⁴ fosse

venuto a conoscenza dell'opera brechtiana sulle pagine della stessa "N.R.F." o sulla stampa francese clandestina. Possiamo poi ipotizzare che lo scrittore siciliano avesse assistito alla rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht nella traduzione di Corrado Alvaro che fu messa in scena da Bragaglia nel 1930 con il titolo *Veglia dei lestofanti*.

Fatto sta che *Conversazione* rivela una chiara impronta della poetica brechtiana nella sua composizione e questa intuizione è confermata dalle dichiarazioni di poetica che Vittorini compie a posteriori nella prefazione a *Il garofano rosso* del 1948, dove troviamo un esempio abbastanza eclatante dello schierarsi di Vittorini su posizioni ideologiche brechtiane. In particolare, Vittorini afferma che l'esigenza di scrivere deriva dalla sua convinzione che esista sempre una verità da dire, una verità che è in continuo mutamento e che richiede allo scrittore un impegno e una vocazione terribili:

"Noi potremmo anche non scrivere. Saremmo "liberi". Potremmo scrivere o non scrivere, e dare o non dare la nostra parola. (...) Possiamo anche mentire. Ma non possiamo mai scegliere tra scrivere e non scrivere. C'è su di noi un impegno che non ce lo consente. Ci viene da tutti gli uomini, impegno che rende terribile la nostra vocazione, ed è questo che noi si esercita con ogni libro nel ricominciare a dire la verità proprio con ogni libro, con ogni scritto, ripeterla ogni giorno non in qualche altra sua consistenza ma in qualche altro suo aspetto che la varia, che la rinnova, e nel ripeterla darla ogni volta (o tentare di darla) tutta intera, ogni volta (per il minimo che ne cambia) in una nuova figura, come se non potesse esservi al mondo che un libro solo. Altro che arricchire il mondo! C'è una questione di vita o morte nel giro del nostro mestiere. Si tratta di non lasciare che la verità appaia morta. (...) La verità, voglio dire, non rischia niente a passare per un periodo di abiezione: non il suo avvenire e nemmeno la sua gioventù. Né occorre che proceda sempre riconosciuta. Quello che non deve mai venir meno è il nostro sforzo di intrattenerla, comunque, tra noi uomini. E anche l'errore può essere questo sforzo. Anche l'abiura e l'apostasia. Anche l'arcadia" [GR, 429-430].

Questa professione di un impegno etico e di un bisogno di ricerca della verità che Vittorini presenta con un'aura di sacralità, come un bisogno imprescindibile o una vocazione, ricorda per il tono intransigente e per l'etica dell'impegno il saggio brechtiano *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, scritto nel 1934 e pubblicato clandestinamente sulla rivista anti-

fascista “Unsere Zeit” a Parigi. In questo famoso saggio Brecht afferma che lo scrittore

“[...] deve avere il coraggio di scrivere la verità, benché ovunque essa venga soffocata; l'accortezza di riconoscerla, benché ovunque essa venga travisata; l'arte di renderla maneggevole come un'arma; il giudizio di scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; la scaltrezza di propagarla fra questi. Tali difficoltà sono grandi per quelli che scrivono sotto il fascismo, ma esistono anche per quelli che sono stati banditi o hanno dovuto fuggire, e valgono persino per coloro che scrivono nei paesi della libertà borghese”.¹⁵

La differenza tra Brecht e Vittorini è che per Brecht la ricerca della verità si traduce immediatamente in azione per la diffusione di tale verità codificata in uno specifico messaggio sociale. Vale a dire che, in Brecht, la finalità gnoseologica si coniuga immediatamente con la finalità socio-politica, mentre in Vittorini non abbiamo un'immediata interdipendenza fra i due momenti, quello conoscitivo e quello attivo.

Il momento cruciale nella poetica vittoriniana sembra essere quello dello sforzo, della tensione verso la verità che garantisce il mantenimento della sua vitalità, mentre per Brecht è importante che la verità venga diffusa e compresa. Ma è proprio in questo momento pratico che, al di là delle differenze di teorizzazione, i due autori finiscono per coincidere perché *Conversazione* di Vittorini è, a detta dello stesso autore, l'espressione di una brechtiana “scaltrezza” per esprimere e propagare la verità. Si può dire, infatti, che in *Conversazione* Vittorini abbia trovato la soluzione formale per esprimere la sua neonata ideologia anti-fascista in uno stato fascista e che sia riuscito altresì a camuffare questa verità per consentirne la diffusione presso larghi strati della popolazione. È indicativo che la teoria della verità di Vittorini e Brecht converga proprio in questo punto che spiega e giustifica le novità formali della prosa vittoriniana, la sua ricerca di un *quid* che portasse il romanzo a dire nello stesso modo della poesia, della musica e del melodramma, nell'intento di “risolvere poeticamente tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica” [GR, 434].

Quel *quid* è appunto la contaminazione espressionista, la sperimentazione e la ricerca formale che Vittorini compie nel suo romanzo rispondendo agli insegnamenti di Brecht e traducendo per la narrativa le

innovazioni formali che Wilder e Pirandello avevano adoperato per il loro teatro.

Già Girardi aveva sottolineato la contiguità fra brechtiana “epicizzazione della forma drammatica” nel teatro epico e vittoriniana “drammatizzazione dell’*epos* narrativo” in *Conversazione*:

“Melodramma, nell’accezione vittoriniana, valeva come superamento del realismo naturalista [...] La rinuncia al punto di vista unico, al privilegio mistificante dell’ ‘onniscienza divina’, equivaleva all’abbandono del meccanicismo positivista per un principio critico aperto al gioco delle probabilità. Così, in maniera specularmente analoga a quanto avviene nella brechtiana ‘epicizzazione’ della forma drammatica, assistiamo qui al processo contrario di drammatizzazione dell’*epos* narrativo: l’io dell’autore da esterno e sovrapposto ai personaggi, tende a situarsi come testimone partecipe tra le voci drammatiche”.¹⁶

Ma sarà lo stesso Vittorini a confermare questa suggestiva ipotesi negli appunti alla voce “Espressionismo” de *Le due tensioni*, laddove accommuna proprio Wilder, Brecht e lo stesso Pirandello come esempi di espressionismo nel teatro epico moderno:

“La volontà formale (il *Kunstwollen* di Alois Riegl e Panofsky) *qui* viene tematizzata – diventa una tematica – un contenuto – (in tutto il teatro epico moderno – in Brecht anche – in Pirandello dei *Sei personaggi* anche – in Wilder anche – v. Szondi) e la forma in cui essa – che dovrebbe essere forma – agisce da tema è molto più vecchia – è la forma naturalistica finché non si rompe e non comincia (Brecht o Wilder) a darsi un nuovo principio formale (v. surrealismo per contrapposto e analogia insieme)” [DT, 65-66].

In conclusione, il reperimento in *Conversazione* di modelli teatrali quali Wilder, Brecht e lo stesso Pirandello, che più tardi Vittorini riunirà sotto la categoria dell’espressionismo letterario e teatrale, in antitesi con il naturalismo, apre la strada ad una ricollocazione dell’opera di Vittorini nel panorama artistico-letterario degli anni Trenta. E infatti, alla luce di quanto detto finora, l’apertura vittoriniana verso il modernismo europeo e l’americanismo si definisce come un’apertura verso l’avanguardia espressionista. L’influsso di tale avanguardia e dello sperimentalismo teatrale di Wilder e Brecht vale a spiegare le innovazioni formali di *Conversazione* in maniera più persuasiva rispetto alle spiegazioni fornite da

Vittorini stesso che evidenziano l'influsso del melodramma sulla composizione dell'opera.

Bisogna inoltre sottolineare che l'enfasi politica del teatro epico di Brecht dovette influire sul linguaggio simbolico e sul messaggio allegorico-politico di *Conversazione*. Sarebbe dunque interessante effettuare un percorso ermeneutico brechtiano nel linguaggio simbolico di *Conversazione* allo scopo di valutare il peso effettivo che questa svolta teatrale ed espressionista di Vittorini ebbe sulla composizione dell'opera, sia da un punto di vista stilistico che contenutistico.

Sarebbe infine auspicabile una rilettura di tutta l'opera vittoriniana da un'ottica teatrale e una conseguente analisi dell'impatto che la teatralità di *Conversazione* ebbe sull'opera narrativa di autori che ad essa si ispirarono.

¹ Questo saggio fa parte di una più ampia ricerca condotta sotto gli auspici dell'“Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences”.

Di seguito elenco le sigle utilizzate per le opere di Vittorini, in ordine alfabetico:

CS: *Conversazione in Sicilia*, in *Romanzi e Racconti*, vol. I, collezione “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1974, pp. 569-710;

DP: *Diario in pubblico*, Torino, Einaudi, 1980;

DT: *Le due tensioni: Appunti per un'ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967;

GR: *Il garofano rosso*, in *Romanzi e Racconti*, vol. I, collezione “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1974, pp. 223-450;

LAS: *Elio Vittorini, Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997.

² A. Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 163. Scrive ancora la Panicali: “Non a caso, il suo testo è tramato di voci, suoni, gesti, interferenze tipiche della consuetudine del parlato, ma il tono del discorso rinvia agli antichi riti, più che alle conversazioni di tutti i giorni e la parola, con la sua cadenza salmodiante, risente della logica circolare della liturgia” [*Ibidem*, pp. 163-64].

³ G. Pintor, *L'allegoria del sentimento*, in *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950, p. 97.

⁴ E. Sanguineti, *Introduzione a Conversazione in Sicilia* di E. Vittorini, Torino, Einaudi, 1966, p. 12.

⁵ A. Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 42-45.

⁶ A. Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, cit., p. 155.

⁷ La versione di quest'articolo da me consultata è quella che Vittorini incluse in DP 107-09.

⁸ Il corsivo è mio.

- ⁹ C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Pesaro, Metauro, 1998, p. 72.
- ¹⁰ I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, vol. I, collezione "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1995, p. 1302.
- ¹¹ Per un approfondimento della *querelle* sul realismo tra Lukács e Brecht si veda il saggio di P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 39-65.
- ¹² Sulla ricezione di Brecht in Italia si veda l'articolo di S. Bohme-Kuby, *Brecht in Italy: Aspects of Reception*, "Modern Studies", XLII.2, 1999, pp. 223-33.
- ¹³ *LAS*, 748-52. In questa sede Vittorini dice che l'opera di Zena, che peraltro non riceve una recensione entusiasta, "è anche una specie di *Opera de qual'sous* che rivela la vita dei poveri". L'uso del titolo francese ci fa sospettare che Vittorini si riferisca in realtà alla versione cinematografica dell'opera di Brecht e Kurt Weill per la direzione del regista Pabst che fu prodotta in Francia e Germania e uscì appunto con il titolo francese.
- ¹⁴ Per l'influsso che la lettura della "N.R.F." ebbe sul Vittorini solariano, si veda A. Pannicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, cit., pp. 59-60. Si veda anche G. Bosetti, "*Solaria*" e la cultura francese: l'influenza dei modelli della "N.R.F." sui narratori solariani, in *Gli anni di Solaria*, a cura di G. Manghetti, Verona, Bi & Gi, 1986, p. 72.
- ¹⁵ *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 5.
- ¹⁶ A. Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 49.

DEIRDRE O'GRADY

CONVERSAZIONE IN SICILIA:
IL MONDO DEL MITO ALLA ROVESCIA.

OSSERVAZIONE, SPIEGAZIONE E INTERPRETAZIONE.

Il presente discorso esamina le diverse funzioni simboliche del tema di un viaggio verso il mito nel romanzo più singolare e più originale di Elio Vittorini - *Conversazione in Sicilia*.¹ L'occhio critico si ferma sull'allegoria in chiave comica e ironica. Segue una lettura del testo basata su osservazioni, spiegazioni, convinzioni ed interpretazioni. L'analisi del testo rivela una "doppia realtà" contenuta nella visione "impegnata" dello scrittore e si sviluppa attraverso l'esposizione di un ritorno fisico verso l'infanzia; si concentra sulla scoperta dell'essere umano tramite un'avventura della parola che si trasforma da immagine letteraria in messaggio politico-sociale durante gli ultimi anni del fascismo. Uno studio analitico del genere richiede una considerazione critica del testo, seguita da un'interpretazione individuale dello stesso, e un giudizio finale basato sulla presenza di elementi comici e seri da cui consegue un capovolgimento della cultura letteraria tradizionale italiana. Interpretare il romanzo risulta difficile a causa del lessico particolare e originale adoperato dall'autore. Nel comunicare il suo messaggio socio-politico, lo scrittore utilizza ripetizioni di parole e di frasi e inversioni dell'ordine consueto delle parole. Adopera una sintassi in cui la parola cambia posizione e intonazione, in un tentativo di creare un effetto non soltanto visivo ma anche sonoro. Silvestro, un giovane siciliano da trent'anni in esilio a Milano, si trasforma da linotipista - abituato a vedere l'opera letteraria prendere forma senza nessun intervento creativo da parte sua - in personaggio creatore di ambiguità sociale, politica e letteraria tramite la sua nuova esperienza narrativa: una creazione letteraria che comunica la propria incomunicabilità, è frutto degli "astratti furori"

che alla fine dell'opera portano all'astratto assoluto e alla disintegrazione del mito letterario classico.

Nel corso dell'opera vengono sentiti e risentiti questi "astratti furori", "furori astratti e non attivi" che indicano come l'attività si trasformi in un'incapacità passiva. Da Milano, dove la realtà urbana gli si dimostra astratta, Silvestro intraprende un viaggio che ristabilisce la realtà, conseguenza del contatto diretto con il passato. Fonte di questa attività fisica è la lettera del padre, che compie un itinerario postale orientato in una direzione contraria a quella intrapresa da Silvestro (nel senso che la lettera viaggia dalla Sicilia a Milano). La mia opinione è che questa lettera rappresenti simbolicamente il libro nel suo complesso e il messaggio che esso trasmette. Riprodotta in forma completa nel secondo capitolo, la lettera rappresenta la parola scritta, la voce del padre, e il viaggio in senso contrario a quello fisicamente intrapreso da Silvestro. Il padre dichiara apertamente: "*Vado dunque senza rimpianti per la mia nuova strada*" [CS, 7]. La lettera rappresenta la comunicabilità della parola scritta; e provoca da parte di Silvestro un viaggio notturno in treno. Il risultato dell'esperienza sarà una nuova visione del mondo classico e di quello religioso. In questa trasformazione trionferà la parodia.

1. *Partenza dell'uomo e arrivo del "figlio di uomo"*

Nel corso del viaggio, vengono messe in rilievo le diverse tappe. L'arrivo a Firenze, città natale di Dante e città letteraria italiana *per eccellenza*, è raggiunta a mezzanotte, nel buio. Vengono accennate le destinazioni principali. Il lettore condivide l'esperienza del ritorno col passaggio da Firenze a Roma Termini, cioè dal buio alla luce del giorno. Silvestro prosegue fino a Napoli, si addentra nella Calabria e finalmente prende il traghetto che lo porta oltre il mare fino alla Magna Grecia, al paese mitico dell'adolescenza. Il risultato finale del soggiorno fuori casa e l'esperienza acquisita nel corso dei tre giorni passati in Sicilia sarà la distruzione simbolica di un mito antico, e assieme ad essa la creazione di un modo nuovo e originale da percepire e confrontare con il mondo e la società ritrovati.

La transizione da Milano alla Sicilia prende vita per mezzo di parole simboliche come "pioggia", "scarpe rotte", "arance", "medaglia" e "fi-

chidindia". Il tono risulta più aggressivo nell'incontro con Calogero, l'arrotino, in cui le parole diventano armi: "forbici", "punteruoli", "coltelli", "picchi", "archibugi", "mortai", "falci", "martelli," "cannoni", "dinamite". Un insieme di utensili, armi ed esplosivi che esprimono il lavoro, l'autodifesa e la violenza. Così Vittorini arriva a un'intensità e complessità d'interpretazione. Il lettore diventa testimone della trasformazione di Silvestro da individuo che per mestiere stampa le parole di altri a inventore di termini simbolici messi in bocca ad un lavoratore adirato. Infatti, qui Vittorini/Silvestro affida la parola ad un viaggio avventuroso che porta alla quarta dimensione. In quanto figlio di ferroviere, l'autore adopera l'immagine e il simbolo del viaggio in treno per legare il concetto del lavoro con quelli della vita di famiglia, elementi fondamentali del romanzo. In altre parole l'immagine, il simbolo e la fonte di tali elementi si identificano e si uniscono per svelare i temi principali del testo. Sergio Pacifici,² assecondando il giudizio di Giovanni Cecchetti, notava che il romanzo sarebbe stato accompagnato da note e spiegazioni, in modo di chiarificare eventi ed avvenimenti per i lettori futuri. Pare che tale momento sia arrivato.

Il viaggio di Silvestro conduce alla "doppia realtà". È contenuto in un'opera letteraria che riunisce il comico e il serio, il riso e il pianto; e spesso cede alla parodia. Soprattutto, l'opera si sviluppa attraverso il ritorno al mondo del mito e alla sua evaporazione. Silvestro, alla ricerca delle proprie origini, si ritrova in contatto con la natura, con la famiglia e soprattutto con i personaggi immersi nel mondo mitico della Sicilia popolare: vecchi, giovani, agenti di polizia, emarginati, operai e agricoltori. Si tratta di un ritorno alla fanciullezza che si esprime sotto forma di un trasferimento dalla società industriale a quella della natura pura e dei sentimenti semplici. L'autore demitizza il mondo degli antichi e quello biblico e religioso con umorismo fondato sull'ironia e soprattutto sulla parodia. Il lettore diventa testimone dell'esistenza simultanea di Silvestro uomo e Silvestro ragazzo, partecipando alla trasformazione dell'adulto in fanciullo: "riconobbi il viaggio, mi riconobbi ragazzo" [CS, 11]. Il ritorno in paese non soltanto risveglia le memorie del passato biografico, ma conduce alla conoscenza del fatto che le malattie passeggere provate dal padre avevano avvicinato quest'ultimo all'innocenza della gioventù. Dunque, conoscenza, consapevolezza ed innocenza viaggiano insieme nell'ambito della storia del genere umano. La soffe-

renza, conclude l'autore, rende l'uomo più *uomo*, eppure più *bambino*. Segue la domanda: "Un uomo è più uomo quando è come un bambino?" La sua conclusione può condurre a nuove interpretazioni della Bibbia e a una nuova filosofia: "Fui fiero di essere figlio di uomo" [CS, 106-07]. "Figlio di uomo" significa, in questo contesto, "figlio della natura", ma non si può neanche negare la seguente interpretazione: l'uomo e natura occupano i posti fino ad allora riservati al "Signore", per cui il figlio del Signore diventa "figlio di uomo" e la visione religiosa della vita cede il passo a quella laica; in breve questo discorso illustra il capovolgimento dei valori filosofici e morali. Si realizzano inoltre la distruzione del mito classico del ritorno e la parodia dei viaggi letterari medievali. La partenza, l'arrivo, la discesa, l'ascesa e il ritorno sono le stazioni simboliche di un itinerario in cui effettivamente partenza e ritorno si identificano per diventare una cosa sola: uno stato d'animo in cui il ricordo diventa realtà.

2. *Discesa ed ascesa della parola: dalla realtà al simbolismo*

L'opera è suddivisa in 49 capitoli brevi. Vi si rappresenta il viaggio in treno di Silvestro da Milano fino alla partenza in punta di piedi dalla casa della madre. Alla fine del viaggio, al momento dell'arrivo in Sicilia, il protagonista intraprende un nuovo viaggio: è un viaggio, per così dire, circolare, in compagnia della madre abbandonata dal marito, che svolge il ruolo di infermiera ambulante, facendo iniezioni e fornendo assistenza ai poveri che non possono permettersi la visita medica. Il giro di visite della madre si sviluppa come una discesa in un mondo infernale di proporzioni dantesche. In un mondo senza luce, i malati prendono la forma di spiriti, oppure si comportano da "spiritati", esemplari viventi del "mondo offeso". La parola, però, non ha niente a che fare con quella poetica. La comunicazione è difficile, quasi impossibile. Gli indigenti che non hanno fatto niente per provocare la propria miseria rappresentano il capovolgimento del mondo poetico dell'Alighieri. Un chiaro esempio di ciò si trova nel brano seguente:

"- Non vuol parlare... È da tutto ieri che non parla.
Mia madre chiese: - Ha mangiato?
Le donne indicarono il secchio e la più anziana rispose:

- Sì, ha mangiato.
Allora il malato improvvisamente parlò. Disse una parolaccia.
[...]
- Di dove venite? - egli disse.
- Sono figlio di Concezione, - dissi io” [CS, 95-96].

Il mondo offeso in quest'istante è quello della povertà. Vittorini, da scrittore “impegnato”, sente la propria responsabilità nei confronti degli emarginati, il cui ritratto occupa la parte centrale dell'opera e si svolge in un ambiente oscuro che mette in luce il loro dramma. La discesa in un mondo senza luce, alla ricerca dell'uomo nella propria essenza e con la guida di Concezione, è seguita dall'ascesa per ritrovare la luce del giorno e conduce alla scoperta di personaggi realistici e simbolici: l'arrotino Calogero, il sellaio Ezechiele, il panniere Porfirio. Fermata la ruota del viaggio in Silvestro, essa viene sostituita da un'altra ruota simbolica, quella della macchina dell'arrotino, che rivitalizza Silvestro consentendogli di procedere verso la taverna in compagnia dei nuovi conoscenti. Silvestro sogna l'intera esperienza del viaggio. Nel suo subconscio vengono riuniti i personaggi conosciuti sul treno, le figure simboliche siciliane già indicate e lo spirito del fratello ucciso in guerra. Gli “astratti furori”, che lo rendono sensibile al “mondo offeso”, lo portano in un mondo in cui passato e presente coesistono e si congiungono sotto forma di uno stato d'animo che trascende la realtà di ogni giorno. Potrà così definirsi la realtà astratta che unisce passato e presente, vita e morte. Per citare le parole di Richard Chase: “Human beings will on the whole be shown in ideal relation – that is, they will share emotions only after they have become abstract or symbolic”.³ Bisogna dirimere il significato dell'astratto e del simbolico nel romanzo in modo da rapportarlo non soltanto alla letteratura americana, ma alle novità già espresse da James Joyce nel romanzo *Ulysses*, pubblicato nel 1922, che mentre portò fama internazionale all'autore irlandese indicò una nuova strada per il romanzo. Non mi pare un'esagerazione dire che certe risonanze “joyciane” si trovano in *Conversazione in Sicilia*.

3. *Le convenzioni alla rovescia: la nuova "doppia realtà"*

Mi pare ora opportuno prendere in considerazione il significato simbolico del protagonista e le sue peregrinazioni per le strade della città natia, che gli consentono di trovare gente senza nome come pure altri umili dai nomi altisonanti. Emerge inoltre un neo-Ulisse, privo di sirene, protagonista di un nuovo capolavoro letterario dotato di struttura originale e collocato sulle orme dei romanzieri di lingua inglese. Nel romanzo di Vittorini le descrizioni sono ridotte al minimo. Il romanzo nel suo complesso è infatti una conversazione che l'autore conduce con se stesso; e ad intervalli vengono ammesse altre voci che drammatizzano ed esprimono convinzioni dell'autore medesimo. La visione matura di Silvestro rispecchia la sua patria attraverso gli occhi dell'esperienza. Il periodo trascorso nella capitale industriale del paese, presso le grandi case editrici, gli fa rivedere con nostalgia ed ironia il suo "piccolo mondo antico". Discerne, ascoltando le parole della madre, la religione locale e la venerazione di San Giuseppe, anche patrono del lavoro. Per Concezione la società conservatrice può coabitare con il socialismo locale; riferendosi al marito, la madre di Silvestro dichiara: "Poteva credere in san Giuseppe ed essere socialista. Aveva cervello per mille cose insieme" [CS, 53]. Invece Silvestro ha imparato a mettere in questione tutta la tradizione. L'interpretazione del romanzo richiede effettivamente riferimenti a fatti contrastati e coesistenti. Si tratta di una successione di conversazioni interiori ed orientate verso il mondo esterno; ed è studio realistico di uno stato psicologico provocato da avvenimenti politici e familiari. Il viaggio, tuttavia, non finisce qui: la parodia di un'intera civiltà filosofico-letteraria viene attuata tramite il riso. Al momento finale, tutto si identificherà con le parole del *Falstaff* shakespeariano.

Il ritorno in patria di questo neo-Ulisse non avviene per mare se non nella fase finale. Il treno, simbolo futurista della velocità, emerge anche come simbolo del lavoro, collegando il mondo del padre a quello del figlio (si ricorda che il padre era un capostazione siciliano). Silvestro non è atteso da una Penelope; lascia la "moglie ragazza" o "ragazza moglie" a Milano; e da Napoli, porto di mare, spedisce il vaglia telegrafico con la promessa di ritornare; raggiunge la madre e dopo tre giorni si prepara per un nuovo viaggio in direzione contraria. Nello spirito di James Joyce, intraprende un itinerario urbano e nella vita di ogni giorno

per celebrare e al contempo rovesciare il mondo del mito. Così Vittorini/Silvestro/Leopold Bloom fa parte di un mondo moderno immerso in quello del mito. Il mito classico cede in tal modo all'anti-mito, in cui tutta la tradizione viene negata. Al suo posto emergono la contestazione, il confronto e il contrasto, seppure pacifici. Perfino la guerra ed i suoi eroi del periodo fascista sono messi in ridicolo dalla figura della "Donna di Bronzo" - il monumento ai Caduti. Nella prima edizione del romanzo, la figura scoppia a ridere di se stessa e del mito della patria combattente. Alla conclusione dell'opera, l'autore dimostra come gli "astratti furori" portino all'astrattismo totale in un'opera letteraria sospesa fra due realtà.

Lo stato d'animo di Silvestro e l'atto creativo vengono mossi dal suo desiderio di responsabilità verso "il mondo perduto". Infatti Silvestro si trova davanti a due soluzioni: una pacifica ed una violenta. La rivolta aperta, a mio parere, è personificata nella figura dell'arrotino Calogero. Invece quella pacifica è insita nel messaggio dello scrittore e messa in bocca a uno dei personaggi simbolici. L'identificazione con la rivoluzione marxista è contenuta nell'immagine dell'arrotino che grida "coltelli, forbici, falci e martelli". Con queste parole urlate ad alta voce, Calogero è intento ad attirare clienti. I termini che l'arrotino utilizza contengono anche un messaggio simbolico: in quanto utensili ed armi, introducono un tono aggressivo, violento, che cede però alla soluzione pacifica espressa con parole bibliche da Porfirio, il panniere, il quale al loro posto introduce l'acqua, elemento di purificazione e simbolo del viaggio. Il termine "acqua viva" può anche indicare un luogo in Sicilia, ma echeggiano le parole del Vangelo di San Giovanni. Più oltre indicherò un'interpretazione più orientata in direzione comica e da intendersi in chiave parodistica.

La bandiera di Porfirio segue l'uso siciliano di appendere un panno fuori della porta per indicare la stoffa in vendita. Diversamente dalle bandiere nazionali, non importa di che colore sia. In *Conversazione*, però, il panno è rosso, simbolo del sangue e del potere del popolo. Anche in questo particolare è insita una certa ambiguità: il rosso potrà forse indicare la guerra, però l'atteggiamento violento ed aggressivo di Calogero è in contrasto con le parole del panniere, il cui negozio, in forma di alcovia, trasmette un senso di calore e di ospitalità: "Era un masso di buio, con un calore che gli usciva da qualche parte a girar tra noi come beni-

fica corrente del golfo” [CS, 143]. Le parole di Porfirio pongono in rilievo il messaggio cristiano, in cui la forza viene respinta a favore dell’amore fraterno e del dolore per il “mondo perduto”. Segue una serie di commenti somiglianti a un quartetto musicale, che riprende la frase di Porfirio elevandola al livello di fonte di purificazione: “Coltelli? - egli ripeté. E dolcemente, profondamente disse: - No, amici, non coltelli, non forbici, nulla di tutto questo occorre, ma acqua viva... Acqua viva? Mormorò l’arrotino. Solo l’acqua viva può levare le offese del mondo e dissetare l’umano genere offeso.-..” [CS, 143]

Farò ora riferimento a ciò che io credo sia il vero messaggio di Vittorini in questo romanzo singolare. Le parole “acqua viva” aprono la strada, come ho già indicato, ad interpretazioni diverse: il ritorno di Ulisse in patria è messo in ridicolo, il mondo dantesco viene capovolto, e la civiltà classica va aggiornata per abbracciare il mondo della povera gente. Emerge un messaggio diretto alla società contemporanea: quello della necessità di azione politica per salvare “il mondo offeso”. Questo messaggio viene trasmesso tramite la creazione di una “doppia realtà”, simboleggiata dalla statua di bronzo “due volte il naturale” [CS, 180]. Il messaggio è anche comunicato con riferimenti al teatro di Shakespeare e alla partecipazione del padre di Silvestro a rappresentazioni tenute in una stazione ferroviaria - vera patria di padre e figlio -. Il mondo biblico e la necessità di “acqua viva” si rovesciano in parodia con la descrizione di Porfirio come un enorme cane San Bernardo nero. “Veramente un gran cane di San Bernardo dallo sguardo generoso” [CS, 144]. Si ricorda che è proprio il cane San Bernardo a portare acquavite agli alpinisti o a gente sperduta in montagna. In questo senso l’acqua purificatrice “acquaviva” si trasforma in “acquavite” o brandy. Il “gran cane” potrebbe anche contenere un riferimento velato a Can Grande Della Scala, eroe di Dante a cui è dedicato *Il Paradiso*. Con l’invito di Porfirio alla Taverna per bere il vino di Colombo emerge un altro simbolo significativo. Colombo, come scopritore dell’America viene identificato con i viaggiatori. La visita alla taverna si traduce, da parte di Silvestro, in un sogno in cui coesistono passato e presente. Ancora una volta Vittorini crea una “doppia realtà”, in quest’istante ironicamente provocata da uno stato di ebbrezza.

Il momento della partenza di Silvestro è proprio quello del ritorno di suo padre: così l’autore sottolinea come padre e figlio viaggino in di-

rezioni opposte. L'autore proietta l'immagine di una donna che lava i piedi a un uomo; e in questo modo ancora una volta viene rovesciato il mondo della parabola religiosa: nella Bibbia, la Maddalena peccatrice lava i piedi a Cristo come gesto d'umiltà; qui invece la donna assiste l'uomo peccatore, il marito prodigo tornato in famiglia. Le parole "Chi non ha mai giocato un piccolo scherzo al proprio simile, scagli la prima pietra..." [CS, 139] sembrano confermare questa interpretazione. La citazione evangelica è "Chi è senza peccato scagli la prima pietra". Le parole di Cristo in difesa della Maddalena sono qui trasformate per rendere ironico il serio e scherzoso il solenne.

La taverna di Colombo è collegata anche al Gran Lombardo, conosciuto da Silvestro nel corso del viaggio in treno e rievocato nel sogno. Questa figura ha qualcosa del professore. Parla con l'autorità di chi insegna, ma giura di non essere un professore: "Fui da Salesiani, ragazzo, ma non sono un professore..." [CS, 29]. Il Gran Lombardo è una figura da favola. È un proprietario, ma ha un senso del dovere verso i contadini. Potrebbe essere una parodia della figura di Alessandro Manzoni - anche lui autore di viaggi nello spazio e nel tempo -. Anche Manzoni era lombardo, proprietario, socialista e protettore dei contadini. Consideriamo l'importanza del tema del viaggio nel romanzo *I promessi sposi*. Si noterà anche che il viaggio simbolico e il passaggio di Renzo Tramaolino dalla taverna fa parte del suo lungo cammino verso l'esperienza pratica. In effetti, Silvestro e Renzo condividono delle esperienze: Renzo, nel corso del suo viaggio vede in sogno i personaggi visti e conosciuti nell'Osteria "La luna piena"; Silvestro rivede "Coi baffi" e "Senza baffi" insieme al Gran Lombardo quando si trova davanti alla statua di bronzo.

La Donna di Bronzo, come Monumento ai Caduti, è una personificazione metallica del culto della figura della madre nell'epoca fascista. Ha anche atteggiamenti della Statua della Libertà, dono della Francia agli Stati Uniti. "Due volte al naturale" rappresenta il mito della donna madre, ma quest'interpretazione non coincide con il tono antifascista del romanzo. Importante a questo riguardo è la lettera di Vittorini a Sanguineti del 19 dicembre 1965, citata da Guido Bonsaver.⁴ In questa lettera lo scrittore siciliano respinge l'interpretazione mitico/allegorica di Franca Franconi. Bonsaver ci ricorda anche che nella prima edizione del romanzo la statua scoppia a ridere della propria funzione "politi-

co/fascista”. È qui presente la “doppia realtà”: la statua rappresenta la propria funzione storica e sociale e al contempo mette in ridicolo questo ruolo didattico. Vittorini/Silvestro origlia conversazioni inventate, mentre la statua, essendo un “oggetto”, non conversa, bensì reagisce in maniera grottesca all’atteggiamento della società verso di lei.

4. *Da Shakespeare alla lirica: dalla filosofia esistenziale alla conclusione burlesca*

Passiamo adesso ad un aspetto fondamentale del romanzo: il posto del teatro e dei riferimenti alla recitazione e all’opera lirica. Con i riferimenti all’arte scenica, Vittorini reitera l’insistenza sulla “doppia realtà”. Il teatro esiste in effetti a due livelli: quello scenico ed interpretativo; il personaggio viene creato ed interpretato; tocca all’attore far convergere queste realtà ed al tempo stesso convincere il pubblico della propria creazione; lo spettatore assiste a quest’invenzione nei panni dell’osservatore che è testimone della trasformazione dell’attore in personaggio; sul palcoscenico coesistono la personalità vera e quella assunta dal recitante. Le due tragedie di cui si trovano cenni in *Conversazione*, in relazione alle doti artistiche del padre di Silvestro, sono *Macbeth* e *Amleto* di Shakespeare. Nonostante il fatto che non sapesse né leggere né scrivere, il padre di Silvestro riesce ad esprimere drammaticamente le parole dello scrittore inglese. Ambedue le tragedie riproducono in *Conversazione* il contrasto fra la libertà e la tirannia. Il protagonista di *Macbeth* è un tiranno, preda della fame di potere, e rappresenta la tragedia della dittatura. Invece il personaggio di Amleto svolge il ruolo di filosofo e interpreta in senso metafisico del destino umano: “essere o non essere” rivela in un nuovo registro la “doppia realtà” presente nell’intero romanzo. Amleto rappresenta le alternative come scelta tra la vita e la morte, la resistenza e l’abbandono alla forza della tirannia.

Il tema della fusione dei generi è introdotto da Vittorini con riferimento al mondo della lirica. Qui l’utilizzo del “dualismo” presente tra “parola e musica” rivela un Vittorini seguace dei librettisti Francesco Maria Piave e Arrigo Boito, prime voci del realismo italiano già alla metà dell’Ottocento. La “doppia realtà” a questo punto si trasforma in un “dualismo” artistico che si ricollega all’atteggiamento di Boito in rivolta contro le convenzioni sociali. Il desiderio del padre di Silvestro di aver cantato *Rigoletto* o *Falstaff* - ruoli grotteschi - dimostra un desiderio da

parte sua di comunicare il tragico e il comico. Nel *Rigoletto* trionfa il tragico in un contrasto fra pianto e riso. Nel *Falstaff* non è presente che il comico. Con il consenso del protagonista, “tutto nel mondo è burla”.

Rigoletto è infatti la prima opera lirica in cui viene messo in scena il dualismo realistico e psicologico adoperato in séguito da Arrigo Boito e da Luigi Pirandello:⁵ si tratta della fusione dei generi, nella presenza di due eroi, uno realistico, l'altro romantico. Anche le scene sono divise in due, in modo che il pubblico partecipi a due azioni simultaneamente: la seconda scena del primo atto rappresenta una strada e l'interno di una casa; il quarto atto rivela una strada e l'interno di una taverna. Strada, casa e taverna, come in *Conversazione in Sicilia*, indicano la vita di ogni giorno e il suo trascorrere. Sulle orme di Piave, Boito, nella collaborazione con Giuseppe Verdi, si concentra sul riso in *Falstaff*. Il personaggio Rigoletto, gobbo giullare di corte, fa ridere, ride e viene deriso. Invece Falstaff ride di se stesso.

La rappresentazione del riso “beffardo” e “innocente” occupa una parte significativa di *Conversazione in Sicilia*. Si spinge a un livello cinico e ironico con il riso di Calogero: “ridevamo come bambini amici”. Arriviamo alla conclusione che *Conversazione in Sicilia* è in realtà una commedia. Non si tratta di una “divina commedia”, ma di un viaggio di ricerca, non in biblioteca, bensì nel libro della vita e della società. Ma se nel corso del libro il capovolgimento di concetti e tradizioni riflette un atteggiamento scherzoso, alla fine il lettore si rende conto che la doppia realtà fisica e simbolica “siciliana” cede ad un'universalità astratta in cui sparisce l'elemento autobiografico. La nota conclusiva del romanzo dissolve l'impressione che ci si è venuti formando sull'autore nel corso del testo: “Come il protagonista di questa *Conversazione* non è auto-biografico, così la *Sicilia* che lo inquadra e accompagna è solo per avventura *Sicilia*” [CS, 186]. Le ultime parole del romanzo portano al capovolgimento dell'intera esperienza: “Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia” [CS, 186]. Il lettore rimane con l'impressione che niente esista fuorché il testo.

Il romanzo si sviluppa come un'avventura, o meglio un viaggio della parola, dapprima resa presente in forma di lettera scritta dal padre al figlio. Ne consegue che si tratta di un viaggio verso l'astratto. Dal mondo industriale verso quello del mito, e dal mito all'anti-mito, ci troviamo di fronte alla parola come esperienza personale ed individuale. All'inizio del libro, l'esperienza letteraria di Silvestro era limitata a quella di linotipi-

sta. Costruisce la parola, ma la vede soltanto di passaggio. Soltanto con la sua conversazione in Sicilia della durata di tre giorni e tre notti riesce a capirne la complessità. Alla fine del libro l'esperienza è completa: Silvestro in abiti di scrittore/narratore ripercorre il cammino verso il passato e ritorna al futuro dopo aver disintegrato i miti storici e sociopolitici.

Un'interpretazione finale della "doppia realtà" e del "dualismo" rinvenuti nel testo induce a considerare il libro come fusione di comico e di serio. Tutto si dissolve in uno scherzo in cui viene negato perfino l'aspetto geografico che identifica e descrive il paesaggio e gli itinerari siciliani. "Chi non ha mai giocato un piccolo scherzo al proprio simile scagli la prima pietra..." [CS, 139]. Nelle parole di Boito/Falstaff si conclude che "Tutto nel mondo è burla / L'uom è nato burlone / La fede in cor gli ciurla, / Gli ciurla la ragion". Se portiamo quest'interpretazione a conseguenze estreme, perfino le ultime parole del romanzo rappresentano un modo scherzoso di riprodurre le parole di ogni editore alla fine di un racconto: "Ogni riferimento a fatti e persone reali è puramente casuale".

¹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970. Di seguito il titolo sarà abbreviato in *CS*. In questa edizione si veda l'*Introduzione* di E. Sanguineti, pp. vii-xv.

² S. Pacifici, *A Guide to Contemporary Italian Literature from Futurism to Neorealism*, Londra e Amsterdam, South Illinois University Press, 1962, p.102.

³ La dichiarazione di Chase è riportata in S. Pacifici, cit., p. 100.

⁴ G. Bonsaver, Elio Vittorini, *The Writer and the Written*, Leeds, Northern Universities Press, 2001, pp. 102-03.

⁵ Per uno studio sullo sviluppo del pensiero moderno da *Rigoletto* di Piave/Verdi al Pirandello si veda D. O'Grady, *The Last Troubadours: Poetic Drama in Italian Opera*, Londra, Routledge, 1991, pp. 152- 59; D. O'Grady, *Piave, Boito, Pirandello. From Romantic Realism to Modernism*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000.

JULIANE DEPPE

SILENZIO E BUIO, SPIRITI E BUCHI.

(IN)COMPRESIBILITÀ E (IN)VISIBILITÀ
NEL DIALOGO INTERMEDIALE
DELL'EDIZIONE ILLUSTRATA
DI *CONVERSAZIONE IN SICILIA* (1953)¹

1. *Introduzione*

Nel 1951 Elio Vittorini compie, insieme al fotografo Luigi Crocenzi, un viaggio in Sicilia. L'intenzione è quella di scattare delle fotografie per un'edizione illustrata del suo romanzo *Conversazione in Sicilia*, apparso a puntate tra il 1938 e il 1939 su *Letteratura* e pubblicato per la prima volta in volume nel 1941. Nel 1953 ne verranno stampati 300 esemplari con 188 fotografie, una impaginazione modificata² e un'ulteriore nota aggiunta. Nasce così un nuovo modo di narrare sul quale questo contributo si propone di riflettere.

Particolare attenzione vuol essere dedicata all'elaborazione narrativa e fotografica del tema dell'ammutolirsi per motivi politici. Il silenzio non è semplicemente un opposto della *conversazione*, ma addirittura parte essenziale di essa. Grazie al dialogo tra testo e immagine la *Conversazione* illustrata,³ secondo la tesi qui sostenuta, supera il silenzio dei senza voce ed amplifica ed universalizza il contenuto politico del romanzo invece di relegarlo al particolare della realtà siciliana.⁴

Dopo una breve introduzione alle riflessioni teoriche di Vittorini riguardo al valore della fotografia nel suo romanzo, si sosterrà la suddetta tesi tramite un'analisi del rapporto testo-immagine, esaminandolo sotto aspetti relativi alla poetica dell'autore e sotto aspetti configurativi. In tal modo si intende dimostrare che, di pari passo all'illustrazione del testo, si spostano gli accenti tematici e si svolgono ampliamenti delle prospettive, delle voci e del massiccio valore simbolico ed allegorico.⁵ Alla base

di tale analisi vi sarà l'episodio delle visite della madre e di Silvestro agli *spiriti* malati, invisibili ed ammutoliti dei capitoli XXII-XXV.

2. *Discussione poetologica del rapporto testo-immagine*

Nel 1947, Vittorini afferma che “il compito di un linguaggio poetico [...] è di conoscere e di lavorare per conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere col linguaggio dei concetti”.⁶ Egli prende dunque netta posizione contro modi rappresentativi attribuibili al realismo. Contemporaneamente si dice in cerca di mezzi linguistici e formali in grado di avvicinarlo al modo, da lui considerato ideale, del “dire senza dichiarare”,⁷ un modo che sia capace “di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale”,⁸ un “senso di una realtà maggiore”.⁹ Vittorini desidera dunque un linguaggio slegato da qualsiasi contingenza storica, capace di rimandare, appunto *senza dichiarare*, anche a realtà situate oltre il testo.¹⁰

Danno nell'occhio le forti analogie di tale manifesto poetologico con le teorizzazioni vittoriniane di un linguaggio fotografico: nelle sue composizioni lo scrittore rifiuta l'uso di immagini che condizionino troppo fortemente l'interpretazione del testo o che ne ostacolino la lettura. Piuttosto vuole saperle inserite “con criterio cinematografico”. Come un film immobile, come una “colonna illustrativa”,¹¹ le immagini hanno sì l'obbligo di esaltare aspetti contenutistici, ma contemporaneamente devono fare riferimento a qualcosa al di là di essi. L'interesse dell'autore siciliano non si concentra sul valore proprio di ogni fotografia. Per Vittorini le immagini fortemente eterogenee si caricano dei loro “nuovi valori complessivi” e del loro “unico e nuovo significato” soltanto tramite la reciproca “illuminazione” e “modificazione”: in tal modo la realtà evocata dalle nuove combinazioni fotografiche risulta, secondo lui, “unitaria, dinamica e trasformabile, come se contenesse [...] dei progetti di rinnovamento”.¹²

La fotografia, specie se in stretta interazione con il testo, viene dunque considerata uno strumento in grado di soddisfare le suddette esigenze e di diventare significante di un *grande sentimento generale* sempre nuovo, adatto a riferirsi a quella che Vittorini ritiene una *realtà maggiore* che va ad aggiungersi agli oggetti immediatamente rappresentati.

Applicate al rapporto tra testo e immagine queste affermazioni relative al linguaggio fotografico, diventa ovvio che la *Conversazione* illustrata sfugge, nonostante i volti e gli spazi siciliani ritratti, ad un approccio di mimesi.

La tensione tra una pretesa locazione geografica esatta da un lato e il desiderio di abbracciare una dimensione universale dall'altro è discussa dalle due *Note* finali del 1940¹³ e del 1953, che su ciò entrano in dialogo l'una con l'altra. La *Nota* del 1940 rifiuta il riferimento ad una realtà esclusivamente siciliana, affermando che lo spazio narrato sia “solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia [all'autore] suona meglio del nome Persia o Venezuela” [CS, 221]. La *Nota* supplementare del 1953 invece riporta quella del 1940 su un terreno contingente: in essa il testo allegorico viene esplicitamente localizzato in un mondo che vuole essere rappresentato dalle immagini.

Sfogliando l'edizione del 1953, il lettore si accorge però che le fotografie ritraggono gli “elementi di cui il libro s'intesse”,¹⁴ i “soggettivi sintesi” spesso allegorici e mitizzati del testo, tramite più “varianti” e cioè tramite diverse immagini-tipo.¹⁵

Così nasce un paradosso: da una parte ora le fotografie legano il testo ad una Sicilia che prima era presunta prestare solo casualmente lo sfondo alla storia di *Conversazione*. Dall'altra però, grazie all'accentuata diversificazione di archetipi di personaggi e spazi, questa Sicilia perde di specificità, nonostante l'indiscutibile componente documentaria delle immagini, e di conseguenza guadagna in universalità e in valore simbolico. Tramite l'illustrazione, Vittorini dimostra “che la Sicilia può essere anche Persia o Venezuela proprio nell'essere Sicilia di più”¹⁶.

A questo punto si possono chiudere le considerazioni teoriche con un primo cenno alla valenza politica della *Conversazione* illustrata.

Nel 1954 Vittorini ricorda che nel periodo in cui nasce *Conversazione in Sicilia* era impossibile esprimere remore nei confronti del malessere sociale italiano. Come la critica alla situazione politica, anche tali rimandi erano impediti dal fascismo, di modo che nel suo romanzo lo scrittore fu costretto ad oscurare sia quadri di fame e malattia che il suo onnipresente disprezzo per la guerra in Spagna.¹⁷ Ora, durante il viaggio in Sicilia nel 1950, Vittorini si rende conto che ben poco è cambiato dai tempi della sua infanzia: la *colonna illustrativa* si presenta, secondo lui,

come “la stoffa in pezza da cui tanti anni prima avev[a] tagliato fuori le figure del testo [...] [che ora] rientra[.]no quasi perfettamente nel disegno della stoffa come se ne fossero state tagliate fuori solo la vigilia.¹⁸”

Dunque la fotografia combinata al testo mette a nudo la censura fascista, che risulta così la vera e unica responsabile della mistificazione e velatura del tessuto verbale. Essa funge da strumento di accusa contro un regime che costringeva al silenzio e alla comunicazione muta, ossia *suggellata*.¹⁹ Allo stesso tempo, tuttavia, l'illustrazione diventa anche condanna non verbale di mali sociali che persistono in Sicilia come altrove e che nel 1950 sono ancora pressoché gli stessi del 1940, nonché degli anni dell'infanzia dello scrittore.

3. *La conversazione tra testo e fotografia*

Come inizialmente annunciato la nascita di nuovi significati determinata dall'illustrazione del testo, sarà ora esaminata in un'analisi dello spostamento di accenti tematici, di nuove configurazioni delle prospettive così come dell'ampliato valore simbolico ed allegorico rispetto all'edizione non illustrata.

Uno spostamento dell'accento tematico è creato già dalla ricorrenza dei tipi rappresentati nelle fotografie. Una catalogazione delle illustrazioni dimostra che i personaggi principali sono relativamente poco presenti.²⁰ Domina invece un repertorio di tipi che rappresentano gli invisibili, gli ammutoliti o comunque gli inascoltati del testo.

Si intende qui portare in luce le conseguenze di tale spostamento sulla scorta della disamina dei capitoli XXII-XXV. Si tratta dell'episodio delle iniezioni, nel quale Silvestro narra di accompagnare sua madre nelle visite ai malati di malaria e di tisi del paese. Assieme a lei, egli entra nelle loro abitazioni all'interno delle quali, a causa del buio profondo, perde la capacità di percepirne le sembianze umane. Sin dall'inizio risaltano due *vuoti*, dei quali in seguito uno si riferirà coerentemente alle abitazioni, l'altro agli abitanti stessi: il protagonista descrive la Sicilia che viene a conoscere con sua madre come “[...] una piccola Sicilia ammonticchiata, di nespole e tegole, di *buchi* nella roccia, di terra nera [...]. [corsivo J. D.] [CS, 109]”. Dei residenti racconta: “Parlavano lontane da

me, tutte e tre le voci, ed erano di creature invisibili [...] Mi vedevano ed erano invisibili: erano come *spiriti*. [corsivo J. D.]” [CS, 107].

Il capitolo XXII confronta i *buchi nella roccia* - parole scelte anche nel titolo supplementare di queste due pagine - con una fotografia raffigurante un accumulo di grotte scavate nella pendice ripida di modo che i *buchi* si trasformino in abitazioni visibili. Gli *spiriti* invece, che nella narrazione non sono percepibili che come voci personificate, restano in questo capitolo, anche nelle illustrazioni, negazioni di esseri umani: così un’immagine mostra un cartello fissato ad una porta che annuncia il lutto per la coniuge defunta e riferisce dunque il motivo della chiusura dell’ingresso [CS, 108]. La fotografia sottostante riporta la facciata di una parete rocciosa nella quale si scorgono, solo a un’osservazione attenta, delle entrate. Davanti ad esse si distinguono - probabilmente non per caso - delle minuscole figure umane.²¹ In primo piano invece danno nell’occhio alcune capre. L’immagine sulla pagina seguente ostenta sì un uomo all’interno di una “casa scavata nella roccia [...]” [CS, 109]; ma costui è ritratto soltanto da dietro, mentre siede di fronte ad un’ombra che non può essere la sua. Per Silvestro sono dunque le capre l’unico elemento comprensibile e vivo che gli si presenta fin qui. Silvestro racconta: “Io carezzavo caldo pelo di capra davanti a me. M’ero avanzato di qualche passo sull’ineguale terreno di terra nuda e cercando con le mani avevo incontrato caldo pelo, stavo fermo, nel buio freddo, a scaldarmi le mani in quel pelo vivo”. [CS, 107-108]. Nei capitoli seguenti XXII-XXIV, la madre e Silvestro si spostano sempre più in giù “per una piccola Sicilia” [CS, 114] dove non sembrano esistere che esseri ancor più piccoli di *piccoli siciliani*: spiriti invisibili appunto, privi di sembianze umane.²²

Sin dalla seconda visita, Silvestro osserva che di grotta in grotta aumenta la mancanza di cibo e con essa il silenzio tra gli abitanti.²³ In questi due capitoli, però, la fotografia contrasta con l’invisibilità e l’incomprensibilità dell’uomo. L’obiettivo della macchina fotografica non solo avvicina le grotte, ma addirittura trasforma gli *spiriti nei buchi in uomini nella roccia*. Sono tre fotografie ad accompagnare il capitolo XXIII, che porta il titolo supplementare *Gente che non vedevo* e narra la visita ad una famiglia con madre malata. La prima fotografia raffigura le facciate di una serie di grotte [CS, 110], mentre la seconda accompagna l’osservatore davanti all’entrata di una di esse. Lì è una madre con un

bambino in braccio ad accoglierlo [CS, 111]. La terza immagine propone un interno. Chi guarda non entra; l'attenzione dell'osservatore si posa però su una persona a letto [CS, 111]. Il capitolo successivo, il XXIV, continua con una terza visita, illustrata da tre immagini. Mentre la prima immagine è un primo piano di capre davanti ad alcune grotte [CS, 112], nelle altre due l'obiettivo si accosta ulteriormente alla vita all'interno delle cave e rappresenta due ragazze [CS, 113]. Sebbene già dall'inizio Silvestro si fosse informato presso Concezione riguardo alle cause delle sofferenze dei pazienti di lei, è solo adesso che madre e figlio ritornano, dopo ogni visita successiva, alla conversazione sulle malattie e quindi ad un aumentato *interesse* per il male. La terza pagina del capitolo [CS, 114] porta anche come titolo una citazione delle parole materne "Un po' di tisi, un po' di malaria" [CS, 114]. Tale *interesse* viene illustrato tramite due fotografie che si potrebbero chiamare "fotografie di soglia". La soglia va letta come simbolo del passaggio da *spirito* senza corpo né voce nelle grotte ad essere percepibile come umano davanti alle grotte. Mentre nella prima immagine si distinguono nettamente, sebbene fotografate da qualche metro di distanza, due persone che si intrattengono sulle soglie delle loro abitazioni e che sono evidentemente in grado di conversare, nella seconda fotografia vengono raffigurati un ragazzo²⁴ e due bambini che escono uno dietro l'altro da una cava nella quale non sembra regnare che l'oscurità. Anche se il ragazzo volge il volto altrove, si tratta comunque di un volto espressivo. Di conseguenza, quest'ultima immagine si avvicina più delle altre fin qui presentate agli invisibili, agli *spiriti*, e nega radicalmente la loro presunta inesistenza fisica.

Il capitolo XXV narra un'ultima visita nella parte inferiore del paese. Il lettore si aspetta un ulteriore aumento della miseria raccontata e una totale dissoluzione di caratteristiche umane. Invece si legge: "Entrammo, ormai vicinissimi al fragore del torrente, in una casa dove c'era luce" [CS, 117]. In effetti questo capitolo è preceduto da una fotografia che mostra una casa illuminata dal sole con un'entrata che lascia trapeolare la luce al suo interno. Da fuori si possono intravedere i residenti. Silvestro riferisce che coloro che li stanno aspettando sua madre non solo sono percepibili visivamente, ma mangiano anche delle lumache [CS, 116-17].²⁵ Soltanto il malato sembra sia muto che cieco. La sua condizione - "con gli occhi chiusi nella faccia sporca di barba" [CS,

117] - è accentuata fortemente dalla ripetizione della descrizione nel titolo della pagina. Secondo la testimonianza di Silvestro, le donne presenti dichiarano che il malato ha mangiato ma non parla dal giorno precedente. Sentito ciò, il malato rompe però improvvisamente il proprio silenzio con un'imprecazione che sembra negare bruscamente le affermazioni dei parenti e rimarcare che l'uomo non può saziarsi succhiando lumache. Sorpreso, Silvestro incontra gli occhi spalancati del malato. Mentre prima non poteva vedere gli uomini sebbene loro fossero in grado di vedere lui, adesso Silvestro comunica invece direttamente con l'uomo sdraiato di fronte. Si tratta soltanto di un momento brevissimo, ma sufficiente per portare Silvestro alla consapevolezza che il male che domina tutti i malati visitati quel pomeriggio e che opprime in particolar modo l'uomo che ora ha davanti a sé è, oltre alla malattia, proprio la fame [CS, capitolo XXVI].

A quell'incontro seguono, nel capitolo XXVII, in forma di digressione, alcune riflessioni del narratore sull'uomo che diventa tanto più uomo quando soffre.²⁶ Queste riflessioni nel 1953 vengono illustrate da una cartolina che mostra una plastica della flagellazione di Cristo nella cattedrale di Ispica [CS, 124]. Nella stessa pagina in cui ha luogo lo scambio di sguardi tra Silvestro e il malato e che è intitolata "Disse una parolaccia" [CS, 118], lo sguardo del lettore cade invece sul sedere di una persona sdraiata, presumibilmente in attesa di un'iniezione [CS, 118].

Si possono dunque osservare delle tendenze contrapposte nell'interazione tra testo e immagine: mentre nella narrazione gli uomini diventano sempre più spiriti in quanto non solo sono tutti invisibili, ma perdono anche la voce con la crescente profondità del luogo in cui sono collocate le loro abitazioni, le fotografie mostrano prima i disumani spazi abitati nella roccia, poi alcune bestie, poi l'ombra di un uomo e soltanto successivamente si avvicinano all'uomo fino all'interno delle sue grotte, finché, in forma di un ritratto sulla seconda "fotografia di soglia", si accostano direttamente al suo netto viso scoperto.

Quest'ultimo malato nel testo è riconoscibile come uomo. La fotografia invece lo mostra in un modo quasi sprezzante della dignità umana quando non presenta che un sedere denudato.

Con tale decisione però Vittorini non fa altro che rafforzare, non senza provocazione, la suddetta riflessione: l'immagine che quasi annulla l'uomo, finisce per affermare come le condizioni devastanti della ma-

lattia e della fame, secondo la logica di Silvestro, facciano diventare l'uomo *più uomo* e *più genere umano*. La fotografia del fondoschiena svelato non solo si avvicina di più all'uomo, ma diventa direttamente un simbolico *memento dignitatis hominis*.²⁷

4. Conclusioni

Come si è cercato di dimostrare in quest'analisi, l'illustrazione del testo provoca uno spostamento dell'accento tematico dai visibili e parlanti agli invisibili e ammutoliti, e suscita contemporaneamente un ampliamento della prospettiva "narrante": l'inserimento della fotografia non solo rende visibile il *genere umano* che nel testo scritto, se privo di immagini, risulta *offeso* e invisibile, ma offre anche la possibilità ai presunti senza voce di testimoniare il loro potenziale espressivo finora ignorato.²⁸

Non è dunque il testo che presta qui una voce ai rappresentati nelle immagini, bensì, al contrario, la fotografia arricchisce la narrazione - almeno in maniera *figurata* - di nuove voci.

Sotto l'aspetto politico, ciò significa che l'accusa vittoriniana non è rivolta soltanto al fascismo del periodo in cui viene scritto *Conversazione in Sicilia*, un fascismo che ignora le miserie della società italiana e costringe a tacerle. La condanna è piuttosto da intendersi in senso generale: nel mirino della critica vittoriniana vi è qualsiasi potere, compreso quello dei *mass media* compiacenti, che non combatta tali condizioni di miseria e fame. Viene accusata cioè ogni autorità politica e mediatica che non indaghi criticamente su una divisione in *grandi*, *piccoli* e *spiriti* e che quindi permetta che gli uomini siano privati della loro figura e voce.

Con la messinscena dialogante di testo e fotografia Vittorini crea una configurazione narrativa nuova e mostra come da un vuoto quale la buia grotta siciliana, da un *buco*, possa nascere un simbolo universale delle condizioni di vita dimenticate e quindi un simbolo della necessità di dignità umana. Contemporaneamente, mostra con forza come un essere invisibile e muto, uno *spirito*, possa rappresentare il genere umano universale e non solo quello siciliano - un genere umano che diventa visibile e comprensibile non appena la sua prospettiva venga resa accessibile -. In tale modo, l'apparente inconsistenza fisica degli svantaggiati

si fa esistenza accusante e il silenzio si trasforma non solo in espressività mimica, ma direttamente in un grido *immaginario*.

La *conversazione* che ha luogo tra lo scritto e l'immagine estende automaticamente il cerchio dei conversanti agli ammutoliti del testo e - tramite il nuovo contenuto allegorico e simbolico - ai senza voce in generale. Nella fotografia, il dolore e l'offesa assumono gli infiniti volti che rappresentano non solo *una Sicilia di più* ma una *realtà maggiore* che va oltre i concetti rappresentabili verbalmente. Essi incarnano, nella reciprocamente *illuminante e modificante* combinazione di testo e immagini, *senza dichiarare*, un universale *grande sentimento generale*.

¹ Una versione più dettagliata del presente contributo verrà pubblicata, insieme alle immagini rilevanti, con il titolo *Verstumme Stimmen und unsichtbare Wesen in Text und Fotografie. Neue Gesprächsteilnehmer und intermediale Dialoge in der illustrierten Ausgabe von Elio Vittorini's Conversazione in Sicilia* (1953), in AA. VV. (2009): *Zeichen setzen! Beiträge zum 24. Forum junge Romanistik*, Tübingen, 14.-17.06.2008, Bonn, Romanistischer Verlag.

Sigle. CS = Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)

Immagini. Vittorini, Elio (1953): *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano; Roma, Bompiani.

² Le pagine sono stampate in doppie colonne, nelle quali sono inserite le fotografie di varia misura. La maggior parte delle illustrazioni porta una didascalia con informazioni riguardo al luogo dello scatto. Le doppie pagine dispongono di un titolo supplementare che riproduce brevi e centrali passi del testo. Per la composizione e provenienza delle 188 immagini vedi Vittorini 1954, p. 202.

³ In questo contributo si usa il termine *conversazione illustrata* per indicare l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953 senza riferimento all'omonimo volume di M. Rizzarelli 2007.

⁴ P. Tommasoni 1991 esamina la posizione di *Conversazione in Sicilia* tra i poli di un realismo geografico e una lettura universalizzante. Nella sua disamina analizza però soltanto la versione del 1941 e non il nuovo contesto intermediale che si crea nel 1953.

⁵ La forte presenza del simbolo e dell'allegoria è stata sottolineata da M. Hanne 1975, S. Pautasso 1977 e P. Kuon 1990. Non si sono tenute presenti però le affermazioni di Vittorini stesso nel 1954 riguardo all'impiego del simbolo e dell'allegoria, resi necessari dalla censura fascista verso la fine degli anni Trenta.

Inoltre non sono stati esaminati tali tropi nell'edizione illustrata, ormai libera da qualsiasi restrizione censoria.

⁶ E. Vittorini 1974, p. 432.

⁷ *Ibidem*, p. 435.

⁸ *Ibidem*, p. 434.

⁹ *Ibidem*, p. 435.

¹⁰ Vittorini invidia per questa capacità il melodramma. Cfr. E. Vittorini 1974.

¹¹ E. Vittorini 1954, p. 202.

¹² *Ibidem*, p. 200.

¹³ *Conversazione in Sicilia* si pubblica sì per la prima volta in volume nel maggio del 1941, ma la *Nota* porta la data del 1940.

¹⁴ E. Vittorini 1954, p. 201

¹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 202.

¹⁶ *Ibidem*, p. 200.

¹⁷ Vittorini dichiara che i simboli politici, le figure allegoriche e le “parole suggellate” erano diventati indispensabili per responsabilità della censura fascista. Nel 1954 lo scrittore può affermare che *quella* era la ragione per la quale li aveva inseriti, soprattutto nella quarta e quinta parte, nel suo tessuto testuale. Cfr. *ibidem*, p. 200.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 202.

¹⁹ In questo contesto Vittorini parla della “migliore delle rivincite sull’in più di reticenza che [si] er[ra] dovuto imporre” [*ibidem*, p. 200].

²⁰ Il libro presenta la seguente quantità di tipi: sei fotografie di un potenziale *Gran Lombardo* [CS, 13, 32, 29, 84, 2x134], un *piccolo siciliano* [CS, 18], tre diverse *mogliambine* [CS, 19, 21, 104-105], nove madri [CS, 54, 56, 61, 66, 73, 86, 87, 88, 106], sei immagini di assembramenti di contadini e dei loro cavalli [CS, 62, 65, 67, 68, 70, 146], due *viandanti* [CS, 97, 101], quindici grotte con i loro abitanti [CS, 108, 109, 110, 2x111, 112, 2x113, 2x115, 116, 118, 119, 125, 203], sedici vedute delle abitazioni dei benestanti [CS, 127, 128, 2x129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 205], sette donne “seducenti” [CS, 137, 149, 150, 152, 153, 215, 219]. Dieci immagini che potrebbero voler rappresentare tipi dei personaggi Calogero, Ezechiele, Porfirio e Colombo [CS, 156, 161, 162, 163, 171, 173, 168, 171, 176, 177]. Nove uomini si riferiscono forse agli *ignudi nel vino* o ai piangenti della taverna [CS, 2x180, 181, 184, 185, 210-211, 214, 216-217, 183]. Due immagini indicano probabilmente i due personaggi *Con e Senza Baffi* [CS, 25, 36], altre due mostrano eventualmente il vecchio compagno di viaggio che non pronuncia che un “Ih” ripetuto (CS 28, 29). Una fotografia potrebbe aver intenzione di indicare un tipo-padre di Silvestro [CS, 186]. Una sola illustrazione vorrà probabilmente ritrarre il narratore e protagonista stesso [CS, 34], mentre quella della pagina 78 può essere attribuita sia a Silvestro che a suo padre.

²¹ Evidentemente, come già nel caso del *piccolo siciliano* e del *Gran Lombardo*, il simbolismo inerente ai nomi viene applicato anche all'illustrazione fotografica.

²² Questi due capitoli danno risalto anche al carattere oscillante di Concezione. Silvestro ammira la sua apparente capacità di adattarsi fisicamente all'ambiente,

appena entrata nel buio di una cava. Per Silvestro essa, ogni volta, vi diventa invisibile, mentre si comporta come se vedesse tutto. Ma l'immagine oscillante creata del personaggio madre non trova una sua espressione solo nelle proprietà fisiche ma anche in quelle intellettuali, quando, in queste pagine, s'impegola sempre di più in contraddizioni. La limitata capacità della madre di immedesimarsi intellettualmente nelle condizioni dei vari pazienti diventa per Silvestro il motivo per il quale deciderà di non proseguire il giro con lei.

²³ Durante la seconda visita, un padre di famiglia assicura che la sera sua moglie avrà della cicoria, mentre alla terza visita non viene detto in che cosa consisterà il piatto della malata, che commenta con un "Mah" accusante [CS, 112]. Alla quarta visita, Concezione riceve come risposta che il malato ormai ammutolito del tutto avrebbe mangiato "qualcosa" quella sera o l'indomani. [CS, 114]. Un breve riassunto indica la continuazione di tali episodi nelle cave seguenti.

²⁴ Sembra legittimo parlare qui di un *piccolo siciliano* oppure di un *marito-bambino*, visto che lo stesso ragazzo è ripreso una seconda volta con una delle due giovani [CS, 104] che impersonano l'archetipo della *moglie-bambina* del testo [CS, 19].

²⁵ La predominanza del verbo *vedere* nel capitolo XXV contrasta fortemente con la precedente negazione del vedere, con il tastare del pelo animale nella prima grotta e con il sentire, tramite l'olfatto, il fumo e l'odore di pozzo nelle altre abitazioni oscure.

²⁶ Cfr. CS, 126. Questo ragionamento è centrale nell'intera opera vittoriniana. È particolarmente presente nei romanzi *Uomini e no* (1945) e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947).

²⁷ Un riferimento contrastante a questa immagine è rappresentato dalla fotografia di un sedere nudo di una bellezza femminile in marmo nel capitolo XXIX [CS, 137]. Questa fa da *colonna illustrativa* alla scena in cui Concezione porta con sé il figlio dalle signore benestanti ed attraenti. La madre vuole dimostrare al figlio non solo la sua bravura nel fare le iniezioni, ma soprattutto quanto siano "appetitive" quelle donne. Silvestro, ancora impressionato dall'umanità offesa e dunque grande degli invisibili, cerca presto di allontanarsi da loro sentendosene fortemente repulso. Il disumano di quei personaggi è rafforzato dalla decisione vittoriniana di illustrare la scena con una scultura inanimata.

²⁸ A. Assmann 2006, p. 47, sottolinea la rilevanza della visibilità dell'uomo: un dirimpettaio muto non viene percepito nella sua forma fisica.

Bibliografia

Assmann, Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Schmidt, 2006.

Hanne, Michael, *Significant allusions in Vittorini's 'Conversazione in Sicilia'*, "The modern language review", 70, 1975, pp. 75-83.

Kuon, Peter, *Ehm! Perché ehm?*, "Romanische Forschungen", 102, 1990, pp.207-27.
Pautasso, Sergio, *L'allusività simbolica di 'Conversazione in Sicilia'*, in *Guida a Vittorini. Un'avventura esemplare di un intellettuale e scrittore*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 97-137.
Rizzarelli, Maria, a cura di, *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Acircale e Roma, Bonanno, 2007.
Tomasoni, Piera, *La Sicilia di 'Conversazione'*, "Autografo", VII.22, 1991, pp. 61-76.
Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano e Roma, Bompiani, 1953.
Vittorini, Elio, *Prefazione alla prima edizione del 'Garofano rosso'*, in Corti, Maria, a cura di, *Elio Vittorini. Le opere narrative*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 423-50; *La foto strizza l'occhio alla pagina*, "Cinema nuovo", 33, 1954, pp. 200-02.

CORMAC Ó CUILLEANÁIN

VITTORINI AND TRANSLATION: SOME QUESTIONS

As well as being a major writer, Vittorini was an important translator and cultural intermediary.¹ It may be interesting to consider his relationship to translation from more than one angle. This paper will take a few points from published scholarship on Vittorini's procedures as a translator from English, then look at two English translations of his own work which prompt certain questions. Given the relationship between his own translation practices and his creative works, what sort of translation might best capture the essence of Vittorini's writing style? What would be the most appropriate, the most ethical approach to translating his work? And can some additional creative latitude be claimed when a translator is also a creative writer?

My point of departure is a remark in Alane Salierno Mason's introduction to her new translation of Vittorini's most celebrated novel. Mason points out [CSM, xiii] that "*Conversazione in Sicilia* is a translator's novel", and reports Vittorini's claim that he learned English through the act of translating Daniel Defoe. Other critics have suggested that Vittorini's style derives largely from American originals, while also reporting his contrary claims that he imposed his own Italian style on those writers while translating them. If one could quantify the extent to which the writer's creative techniques of composition are derived from, or comparable to, his translation work, then one might be able to determine the best way to reflect the essence of his work in new translations into other languages. In particular, if some of his creative influences when writing in Italian come from English, could a new English translation of a Vittorini novel claim to "mirror" his Italian back to its source? (Admittedly, the mirror is not a very good metaphor for the

translation process, and back-translation rarely leads to identical results).

One fruitful way of looking at translations is to note where they diverge from close adherence to the original. Do they stick “faithfully” to the source text, or come to meet the reader halfway? If adopting the latter approach, what level of freedom can the translator claim from the precise shape of the original? Does the translated text make the reader feel that the text was born in the new language, or at least reborn or naturalized into it? Or does it on the contrary feel like a misfit, an awkward transplant? The traditional contrast between faithful or free, source-oriented or target-oriented translations, was given a new slant by Lawrence Venuti’s formulation of the question: translations must choose between foreignization, where they retain their alien allegiance, or domestication, where they assume a new provenance closer to that of the reader. Venuti argues that the former strategy is very often more suitable. Translations should declare the strangeness of their origins. The traditional value of fluency should give way to a rediscovered awkwardness, due not to incompetence but to an ethical choice of respect for otherness, a rejection of facile assimilation.² The Venuti hypothesis adds political and cultural resonance to the translator’s choices. It might however lead us to underestimate the receptive reader’s contribution to the interpretation of the message: a wide-awake reader will always be aware that the text is foreign, no matter how domesticated the target text seems to be; indeed, familiar language may even heighten the sense of strangeness. The process of translation reaches beyond the text on the page, and cultural transactions are never unidirectional. As G.K. Chesterton’s detective, Father Brown, remarked, when a stick is pointing straight at something, the other end of the stick always points the opposite way.

Like several other writers of his time, Vittorini does not always offer a smooth fit into the eloquent and erudite traditions of Italian literature. And what is true of his creative writing may also be true of his translation work. Two valuable articles by Guido Bonsaver and Valerio Ferme, both published in 1998, give a somewhat alarming account of Vittorini’s habits as a translator, amounting almost to a catalogue of professional malpractice.³ His foibles included making mistakes or arbitrary alterations; a willingness to translate out of languages he did not

know; using the work of others without due acknowledgement; cutting or expanding his translated texts; engaging in censorship, both in response to external pressures and as a matter of personal preference; and introducing changes of tone and emphasis even while being faithful to the letter of the source text.

Some of these transgressions are trivial. An Armenian peasant receives a perplexing letter, which he reads many times: fifty times in Saroyan's original, "quindici volte" in Vittorini's Italian.⁴ That marginal misreading does no harm; if anything, it improves on the original. More seriously, Vittorini, whose literary education had involved only French, offered himself to Mondadori as translator of contemporary fiction from English and German, the latter being, as Bonsaver remarks, "a language of which Vittorini did not have even an elementary grasp". To compensate for his weak grasp of English, he resorted to the services of an uncredited intermediate translator, Lucia Rodocanachi, who also worked for Eugenio Montale and Carlo Emilio Gadda.⁵ Ferme takes a harsh line on Vittorini's working relationship with Rodocanachi, alleging that the intermediate translator was very badly paid and sometimes could not collect her fee at all. The destruction of documentary evidence during and after the Second World War makes it hard to trace the textual transactions between Vittorini and his expert co-translator. There is undoubtedly something furtive in Vittorini's insistence that Rodocanachi's contribution should remain secret, although his conduct comes nowhere near Montale's outright theft of an uncredited translation of a Eugene O'Neill play from a young translator, Bice Chiappelli.⁶ Ferme draws an unflattering contrast with Vittorini's willingness to acknowledge the help of the illustrious Mario Praz. Yet, whatever the personal ethics, collaboration with a highly competent translator will not necessarily lead to a translation that is bad or reprehensible in itself.

More questionable in terms of the finished product may have been Vittorini's practice of cutting as he translated. Some minor excisions may be little more than an innocent slip of the pen, but Vittorini could take major liberties with his originals: Rosella Mamoli Zorzi finds thirty-four cuts in his version of a single story by William Faulkner.⁷ The ethical question becomes more pressing when censorship may be involved. Not that even censorship is always ill-intentioned: it can sometimes be imposed by external repression, leaving the translator no

choice; and even when the translator decides to make a cut, that might still be because the censor would have cut it anyway, or even banned the whole work. Vittorini, however, seems to have displayed a distasteful level of enthusiastic collusion when, as Bonsaver reports, he requested permission to excise a passage from D.H. Lawrence which he deemed offensive to Fascism. Later, Bonsaver finds him cutting a paragraph of dialogue from Steinbeck's *Tortilla Flat* because it is offensive to Italians, or Sicilians, and removing an anti-Fascist sentence from a Hemingway story.⁸ Jane Dunnett points out that the same *Tortilla Flat* translation that cut anti-Italian remarks left similar anti-Semitic statements uncut.⁹

As well as cuts, there are expansions. Both Bonsaver and Ferme note Vittorini's habit of expanding the bulk of his text with additional paragraph breaks. Bonsaver cites a telling case where Vittorini renders a Saroyan story word for word, while deliberately slowing its pace and investing it with Biblical portentousness by fragmenting one flowing paragraph into five broken ones.¹⁰ Ferme notes the same procedure in another passage: "Structurally, Vittorini's translation breaks down Saroyan's original [...]. Saroyan's first paragraph becomes three in the translation, as if Vittorini wanted to underscore Sarkis's progressive understanding of the letter's content through an imaginary dialogue with himself".¹¹

That technique of fragmentation in translation goes against the fluent tradition of Italian literary rhetoric, that old eloquence whose neck Montale had longed to wring. And the language direction of the translation is relevant here. It often makes sense to insert extra sentence breaks when transiting from Italian to English, as the kind of connectiveness one gets in a long Italian sentence can correspond to the self-assembly rhetoric of an English paragraph. Working in the opposite direction, to chop English prose into shorter units of Italian is a far more unusual and marked procedure - so unusual as to double its shock value.

A catalogue of translation sins, then, but not enough to invalidate Vittorini's great achievement in developing his own art as a writer while simultaneously becoming "one of the most authoritative points of reference for the diffusion of American literature in Italy", and channeling potentially subversive foreign books into the hands of Italian read-

ers at the height of the Fascist régime.¹² Some compromise, some adaptation was necessary to make this process possible, and any simplistic judgment would risk being anachronistic.

Now for the questions relating to translating Vittorini into English. What is the best way to approach his style? What latitude can translators claim in rendering his work?

Vittorini's *Conversazione in Sicilia* has twice been translated into English, once in 1949 by Wilfrid David who also appears as co-publisher of the book, and once in 2000 by Alane Salierno Mason. The first edition also appeared in New York under the New Directions imprint, and was reprinted in paperback by Penguin (1961).¹³ Wilfrid David's devotion to the book - as co-publisher he must have put up his own money to see it into print - has not earned him universal approval by later critics. Reviewing a 1973 Vittorini omnibus volume, Joy Hambuechen Potter is at first approving of David's creative approach: "Many passages of his version of *Conversazione in Sicilia* are very satisfying. He has the gift of finding the exact right word or expression, and does not insist on literal word-for-word translation". However, her patience with his techniques of rewriting soon wears thin:

"The translation's main flaw is this at times extreme freedom of interpretation: David does not sufficiently respect his text and doesn't hesitate to eliminate repetitions, cut up sentences and change paragraphing. These liberties are in some ways fatal, as Vittorini's style is that of an oral prose poem [...]. The translator apparently feels that repetition is bad writing, so he eliminates freely, thereby losing the formulaic aspect of key passages".

On the whole, Hambuechen Potter finds David's translation annoying, precisely because "David has so much talent and, when he wishes, such a marvellous command of English and intuitive understanding of Vittorini".¹⁴

The second translator is less indulgent towards Wilfrid David's approach:

"The idea of attempting a new translation myself came to me only when, in an attempt to share the book with one of the authors I edit, I found the existing translation, still in print in *The Vittorini Omnibus*. The outline of the story was there, but what I had loved about the original was missing. The lyrical repetitions had been relentlessly disciplined and cut away, and the passionately

musical, evocative language recast in sturdy, sensible, mid-century British English” [CSM, xiii-xiv].

She herself feels a personal affinity with Vittorini, based not only her admiration for his style but also because he too had been worked in the book trade and learned foreign languages through translation:

“The book was recommended to me by Gianni Riotta, a Sicilian journalist and novelist, whom I met on an airport bus. I read and re-read the opening paragraphs now and again over the next several years, before I had learned enough Italian to read the whole book, let alone attempt to translate it. It is only a slight exaggeration to say that, if Vittorini learned English by translating *Robinson Crusoe*, I learned Italian by translating *Conversazione in Sicilia*. I did not know until after I had set out that Vittorini was a translator; nor that he was also a book editor, as I am” [CSM, xiii].

Fortified by these coincidences, and by her researches which included a visit to Italy literally retracing the journeys of Vittorini’s protagonist, Mason set out to create a new version that stays close to the forms of the original: “I’ve made it a priority to try to preserve the lyricism and incantatory repetitions of Vittorini’s language, even when they might seem excessive” [CSM, xiv-xv]. Her respect for the letter of the text, strangely, does not extend to the title page: “The title of the novel, translated literally, is singular: ‘Conversation in Sicily’. Publisher and translator agreed that the plural simply sounds better in English, while remaining true to the content of the book” [CSM, xvi]. She also feels justified in moving away from a neutral translation of the sobriquets of the two plainclothes policemen *Coi Baffi* and *Senza Baffi*: in keeping with the “folkloric spirit of the book”, she has opted for “the more playful and rhythmic ‘Whiskers’ and ‘Without Whiskers’” [CSM, xv-xvi].

Mason, then, feels entitled to take some liberties with the text. Can a similar indulgence be extended to Wilfrid David? Would it help if he, like Vittorini, could claim the artistic licence of a creative writer rather than a mere hack translator?

There was a Wilfrid David who in 1933 published a highly political novel about British rule in India, entitled “Monsoon”.¹⁵ The “New York Times” (30-7-1933) linked it to aspects of E.M. Forster’s “A Passage to India” and called it “a piece of first-rate entertainment for so-

phisticated minds, written by a very bright young man who has seen the world and reflected on its imbecility”.

Could this be the same person who in the following decade translated and co-published Vittorini? It seems likely. At the start of “Monsoon”, the protagonist Dorian Fence, is dismayed by the marriage of his widowed mother (née Maria Teselli) to an odious Italian banker, Guido Basso. In Dorian’s mind, this man, “the profuse sympathizer, so Italianly profuse, the smooth satyr” [M, 13-14] can never replace his late father, Sir Alfred Fence, whom he had adored. The fact that his mother is not content to live unmarried with Basso merely compounds the scandal:

“Matrimony, he thought, gave a public sanction to the odious union, It made legal a shameful betrayal, a profligate deceit. It heightened the foul offence to his father’s memory. It became a calculated, conspiratorial slight. The man in the street, the first drayman, joined Guido Basso and his mother to revile Sir Alfred [M, 15]”

When Wilfrid David made his translation of *Conversazione in Sicilia*, he came in chapter 5 to the description of the two policemen Coi Baffi and Senza Baffi:

“Erano due voci da sigaro, forti, e strascicate, dolci in dialetto. Parlavano in siciliano, in dialetto.

Affacciai la testa sul corridoio e li vidi al finestrino, due uomini di persona massiccia, tarchiati, in cappello e cappotto, uno coi baffi, l’altro no, due siciliani di tipo carrettiere, ma ben messi, floridi, presuntuosi nella nuca e la schiena, eppur con qualcosa di simulato e goffo che, forse, in fondo, era timidezza”.

Here is how David rendered the passage:

“They were two cigar-smoking, vigorous, drawling voices, sounding pleasant in dialect. They were talking Sicilian.

I poked my head into the corridor and saw them standing by a window, two massive, square-built men in hats and overcoats, one with a moustache, the other without, two Sicilians of the drayman variety, but well-dressed, prosperous-looking, unbending about the neck and back, yet rather affected and boorish perhaps from timidity” [CSD, p. 21].

The unusual word “drayman” (Mason chooses the more opulent

trade of “lorry-driver”) seems to chime unmistakably with the last sentence in the passage just quoted from Wilfrid David’s novel 1933. “Drayman” is part of his idiolect.

If my hypothesis were correct, and if Wilfrid David were an obscure but accomplished novelist, would he not be entitled to the same rights of intrusion and variation that Vittorini had allowed himself in translating Faulkner, Steinbeck, Saroyan and the others into Italian? Would not the defenders of faithfulness, in championing Elio Vittorini, have picked the wrong author to defend from artistic interference in translation?

Happily, it is not necessary to answer that question. Wilfrid David has given us Vittorini with a slight British flavour, Mason with an American one. The book is strong enough, if I may distort a line from Robert Lowell, to survive the rainbow of its foreign versions.¹⁶

¹ The following abbreviations have been used:

CS: E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, 1946

CSD: E. Vittorini, *Conversation in Sicily*, trans. W. David, 1949

CSM: E. Vittorini, *Conversations in Sicily*, trans. A. Salierno, 2000

M: W. David, *Monsoon: a novel*, London, Hamish Hamilton, 1933

² L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995, pp. 1-42, 307-13.

³ G. Bonsaver, *Vittorini's "American translations": parallels, borrowings, and betrayals*, “Italian Studies”, Volume 53 (1998), pp. 67-93; V.C. Ferme, *Che ve ne sembra dell'America?: Notes on Elio Vittorini's translation work and William Saroyan*, “Italice”, LXXV.3, 1998, pp. 377-98.

⁴ V.C. Ferme, cit., p. 383.

⁵ G. Bonsaver, cit., pp. 68 and 71.

⁶ G. Talbot, *Montale's 'mestiere vile': The elective translations from English of the 1930s and 1940s*, Dublin, Irish Academic Press, 1995, pp. 34-35.

⁷ R. Mamoli Zorzi, p. 75 of *Italian translations of Faulkner: The state of the art*, “South Atlantic Review”, LXV.4, 2000, 73-89.

⁸ G. Bonsaver, cit., pp. 69, 87 and 89.

⁹ J. Dunnett, pp.107-08 of *Foreign literature in Fascist Italy: circulation and censorship*, “TTR: traduction, terminologie, rédaction”, XV.2, 2002, 97-123.

¹⁰ G. Bonsaver, cit., pp. 82-83.

¹¹ V.C. Ferme, cit., p. 383.

¹² G. Bonsaver, *Elio Vittorini: The writer and the written*, Leeds, Northern University Press, 2000, p. 24; J. Dunnett, cit., p. 106.

¹³ E. Vittorini, *Conversation in Sicily*, trans. W. David, with an introduction by Ernest Hemingway. Harmondsworth: Penguin Books. This trans. first published in London, Lindsay Drum-

mond Ltd and Wilfrid David, 1949. Elio Vittorini, *Conversations in Sicily*, Trans. and introd. A. Salierno Mason; Afterword E. Hemingway, Edinburgh, Canongate, 2003. (This trans. first published New York, New Directions, 2000).

¹⁴ J. Hambuechen Potter, Review: Elio Vittorini, *The twilight of the elephant and other novels: A Vittorini omnibus*. Trans. W. David, C. Brescia, F. Keene. New York, New Directions Publishing Corp., 1973. Published in "Italica", LIII.2, 1976, "Anglo-Italian Studies and Italian Literature in English Translation", pp. 273-78.

¹⁵ W. David, *Monsoon: a novel*, London, Hamish Hamilton, 1933. Published in New York by Harper & Brothers, 1933.

ROBERTO BRETONI

NÓSTOS E ASSENZA DEL PADRE:
CONVERSAZIONE IN SICILIA
E *NOTTI SULL'ALTURA*

1. *Introduzione*

Si esaminano due motivi narrativi congiunti: il *nóstos* e l'assenza del padre. Il loro significato è ben più ampio dell'approccio parziale utilizzato in questo scritto, in cui si tenta semplicemente di vedere come i due motivi si colleghino su piani ideativi e psicologici nel trattamento in parte simile e in parte diverso a essi assegnato da due romanzi: *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini (1941) e *Notti sull'altura* di Giuseppe Bonaviri (1971).¹

Per *nóstos* si intende il ritorno al luogo natale. Il prototipo occidentale è l'*Odissea*, che sul piano del susseguirsi delle funzioni narrative propone un andamento ciclico: viaggio verso casa, nostalgia, arrivo, soggiorno, partenza. L'Ulisse classico e dantesco si ricongiunge al passato, riprende possesso della terra natale, se ne riallontana anni dopo spinto dalla curiosità per l'ignoto.

Questo schema ha resistito nei secoli assieme ad altre varianti. Il ripartire ha rilievo nella letteratura del Novecento. Vittorio Spinazzola ha messo in luce come il *tópos* in questione comprenda in certi casi, tra gli altri in Vittorini, una riscoperta delle radici arcaiche nel viaggio verso il luogo natale, ma poi una scelta della modernità nella decisione di riandarsene dal territorio delle origini.²

Influente e innovativo nel Novecento è l'*Ulysses* di James Joyce. Lo si giudica un *nóstos* anche se non contiene nel testo un viaggio verso casa, né fu scritto da un autore rientrato nella città natale. Si tratta però di un reingresso per via letteraria a Dublino dello scrittore fisicamente emigrato; inoltre è una riproposizione dell'Odisseo omerico in chiave

simbolica. Nell'*Ulysses* joyciano, la rivisitazione è un percorso della memoria che, sull'onda dei ricordi, ricostruisce Dublino come territorio del linguaggio, universo delle associazioni mentali, nonché realtà topografica e sociale dettagliata: in breve una situazione urbana reale e immaginaria sottoposta a rielaborazione metaletteraria. In parte è tale anche in Bonaviri.

Il *nóstos* è collegato al tema dell'identità se questa in larga misura dipende dalla provenienza geografica, antropologica, sociale. Misurarsi con la località natale fornisce continuità alla frammentazione dell'emigrazione e dell'esilio.

L'acquisizione di una diversa coscienza di sé e la tematica dell'identità sono coesi anche nel secondo motivo del presente discorso: l'assenza del padre con le varianti del genitore spodestato, mancante e defunto.

Uno dei prototipi del padre spodestato è Crónos, che dopo avere sconfitto il padre Urano ne prende il posto: in conseguenza di ciò, si passa dal tempo mitico al tempo storico. Il genitore mancante, o un suo ruolo non conformista, si ritrova nella psicoanalisi come nella storia culturale. Il protagonista di *Conversazione in Sicilia* pare corrispondere in parte alle possibilità dell'entrata dal mito nella storia e del ruolo familiare non conformista, dato che la visita in Sicilia del protagonista Silvestro si svolge in relazione a una fuga di suo padre da casa; e ha tra gli scopi narrativi ed esistenziali la necessità di venire a patti con se stesso e con l'interpretazione del mondo.

Da parte sua Zephir, in *Notti sull'altura*, torna in Sicilia per la morte del padre; e in conseguenza di ciò, nel corso del romanzo si trova catapultato in mondi fantastici nei quali non appare sostanziale un forte contatto con la realtà storica e con l'attualità socio-politica. Zephir soggiorna nel tempo di Urano, si direbbe, ovvero nel territorio mitico inteso in questo romanzo ad affrontare la difficoltà del lutto, che qui risulta un altro motivo legato a quelli enunciati sopra. Con queste modalità, l'assenza paterna si salda al *nóstos*.

Si sono, per i nostri scopi, esclusi altri aspetti, tra i quali l'inter-testualità, cui qui ora solo si accenna. Su un piano storico-sociale, Bonaviri succede a Vittorini; entrambi sono siciliani; il mondo originario visitato dai due scrittori è la Sicilia. Su un piano più strettamente letterario, Vittorini adotta un linguaggio dell'espressività, che Bonaviri accen-

tua e sospinge in direzioni autonome. Ammiratore del romanzo vittoriano *Le città del mondo*, inoltre, Bonaviri rivela affinità culturali col predecessore, ma di queste, semmai, si dirà in un prossimo intervento; passando invece qui, senza preamboli ulteriori, a qualche paragrafo più in dettaglio su *Conversazione in Sicilia* e *Notti sull'altura*.

2. *Conversazione in Sicilia*

Per “astratti furori”, “quiete della non speranza”, convinzioni relative al “mondo offeso”, ovvero per la condizione storica negativa che lo circonda, e a causa di un evento personale, una lettera ricevuta dal padre in cui questi annuncia la propria partenza da casa dopo aver lasciato la moglie invitando il figlio a visitarla, il protagonista Silvestro, narratore in prima persona, viaggia da nord a sud arrivando in Sicilia, dove conduce, nel corso di tre giorni e tre notti, conversazioni con vari personaggi su temi che comprendono la politica, la vita familiare, la condizione umana; nell'ultimo capitolo trova il padre, come invecchiato, tornato a casa; Silvestro riparte per il Settentrione.

Il romanzo è fondato su un realismo espressivo, un idioletto linguistico della ripetitività e una collocazione storica indiretta ma esistente come allusiva nei confronti della contemporaneità. La Sicilia rappresentata è un repertorio simbolico-allegorico. Si ha una riformulazione del rapporto che esiste tra il protagonista e il luogo di provenienza; una ridefinizione del senso che ha il passato privato familiare e quanto di sociale ed emotivo è stato lasciato alle spalle per emigrare; un tentativo infine di ristrutturare la coscienza interiore e del mondo esterno per procedere nella vita con l'eredità dell'assenza.

Dato che si tirano le somme non solo delle problematiche personali dei protagonisti, ma della memoria collettiva, si riscontra la presenza di archetipi. Si intuiscono, o si possono presumere, costellazioni arcaiche da intendersi come corrispettivi psicoanalitici, a sfondo mitico, degli eventi che sono ad altri livelli narrati tramite la tecnica dell'illusione di realtà. L'archetipo della Discesa alle Madri corrisponde al ritorno geografico di Silvestro alla madre nel sud. La Visitazione degli Inferi si può leggere come sottotesto del capitolo della taverna. Ponte ideale verso il prototipo narrativo dell'*Odisea* sopra citato, si ricorda il Dialogo con le

Ombre del Libro IX del poema omerico, che traspare in *Conversazione* dall'episodio del fratello morto. Riferibile alle iperboli dell'epica è la trasfigurazione eroica del Gran Lombardo.

Si ha una formulazione del mito a partire dalla quotidianità e allo stesso tempo un recupero della realtà demitizzata con atteggiamento insieme partecipe e distaccato. Si tratta di uno degli aspetti per cui questo libro è fondatore del moderno in Italia. Si veda un passo del capitolo XXII che addensa una congerie di riflessioni psicologiche e metafisiche a partire dall'immediato della vita di tutti i giorni: "Morte o immortalità io le conoscevo; e Sicilia o mondo erano la stessa cosa. [...] Mia madre [...] mi rifiutai di pensarla più immortale di ogni altra o di un malato o di un morto".³

Uno dei motivi del romanzo è la perdita del padre. In questa storia, infatti, il *nóstos* è motivato, almeno parzialmente, dall'assenza paterna sotto forma di abbandono del tetto coniugale. La decisione del padre di assentarsi dalla famiglia porta il protagonista maschile a ricercarne le motivazioni interrogando sua madre e poi ad agire autonomamente. Secondo Lacan, nella vita psicologica di ogni individuo, il padre rappresenta il terreno simbolico da superare per "evitare la psicosi", in modo tale che, differenziata da sé la figura del genitore, ci si possa "riconoscere nell'Altro" e "vivere esperienze autenticamente intersoggettive".⁴ Trasponendo tale ipotesi nella storia di Silvestro, si potrebbe tentarne un'applicazione interpretativa. Un'accettazione del ruolo che ha avuto il padre nella storia personale del narratore è quanto si trova alla fine dell'indagine conoscitiva sul passato, attuata tramite il *nóstos*. L'archetipo, qui, è quello dell'eroe in formazione che per prendere il posto del padre torna alla terra natale e crea una legislazione personale del mondo. In *Conversazione*, andato in Sicilia per chiarire, tra l'altro, la propria posizione nella vicenda familiare, il narratore potrà di lì uscire di nuovo nel mondo.

Il padre di Silvestro torna a casa alla fine del romanzo. Dopo aver respinto l'idea della madre di salutare il padre con la formula di distacco "Lascialo stare", le ultime parole di Silvestro, prima della nota finale, sono proprio "E uscii dalla casa, in punta di piedi".⁵ Il passaggio del protagonista all'esterno è con una coscienza di sé rinnovata; e socializzata tramite la consapevolezza politica che gli danno altre esperienze svolte nel corso della narrazione, soprattutto il dialogo col Gran Lom-

bardo e con l'arrotino, la percezione del mondo che soffre, delle "offese", del dovere di riparare come possibile.

Al protagonista è rimasta la madre, che assume un ruolo attivo. Si tratta di un modello alternativo di comportamento coraggioso e si assomma al simile atteggiamento di un antenato della linea materna, il nonno di Silvestro. Il nonno materno, come esempio di figura dominante e modello maschile positivo, rappresenta un motivo ricorrente in Vittorini: si trova infatti anche in *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, ivi ingigantito iperbolicamente tanto da definirlo "elefante" per la forza fisica e le capacità umane contrapposte a un altro tipo caratteriale e fisico non negativo, ma più esile e poco asseverativo, definito "uomo biondo". Col ruolo più forte degli "elefanti" e dei "Gran Lombardi", i testi vittoriniani, mentre esaltano ruoli maschili vitali, generosi, politicizzati, si aprono all'universo materno alla cui ascendenza ereditaria tali ruoli sono legati. In *Conversazione*, si ha l'acquisizione di un'eredità relativa anche all'ambito materno di per sé, nella sua autonomia femminile, amplificato emblematicamente come salvifico tramite l'insistenza sulle visite della madre di Silvestro ai malati.

Siamo insomma di fronte a un chiarimento dei ruoli maschile e femminile e alla loro integrazione nell'inconscio come figure simboliche, il che permette un avanzamento nel processo di crescita e maturazione del personaggio, che in questo suo agire allegorizza una fase del processo junghiano di individuazione proprio di tutti gli esseri umani.

Il testo di Vittorini, proprio perché è un viaggio nello spazio e nel tempo già esperiti in una fase precedente della vita, include anche un aspetto di nostalgia che si può esaminare sulla base del seguente brano dello psicanalista hillmaniano Francesco Donfrancesco:

"Il sentimento che rivela uno stato di esilio si dichiara nella parola 'nostalgia', una parola che evoca dolore e insieme speranza. Dolore, perché affiora da un luogo e un tempo da cui mi sento esiliato; speranza, perché il luogo che evoca, e verso cui mi spinge, è quello dove il desiderio più intenso ha trovato, in un tempo trascorso, il suo appagamento, e forse potrà ancora trovarlo, in un tempo a venire".⁶

Silvestro ritrova la dimensione precedente all'esilio e la recupera tramite l'atto della scrittura, proiettandola di qui verso un futuro.

Seguendo ancora Donfrancesco, in arte e in letteratura si verifica "la

necessità di tenere i frammenti, nei quali il tempo si manifesta, saldamente connessi all'eterno, che dà loro forma e senso; in un'epoca che, al contrario, costruisce il suo presente sulle macerie della memoria".⁷

Il *nóstos* di *Conversazione in Sicilia* è anche proprio il mondo dei sentimenti e della percezione emotiva del mondo; ed è inteso a riprenderla unificata dallo spargimento dei suoi frammenti, unendo i pezzi che si erano dispersi in un presente negativo all'inizio della narrazione prima di ricattare l'immagine che assomma le parti nel tutto ed è la narrazione degli eventi, la ricerca nel passato, la domanda sull'identità in relazione a lontananza da casa, famiglia, compiti da svolgere nel mondo esterno oltre che quell'ingresso nella realtà storica dopo la visitazione geografica e archetipica dell'universo originario.

È questa la risposta articolata che il romanzo vittoriniano fornisce alla coppia di motivi narrativi congiunti del *nóstos* e dell'assenza del padre. Vediamone ora gli esiti in Bonaviri.

3. *Notti sull'altura*

Zephir, il personaggio che dice io, viaggia dal centro Italia verso la Sicilia per le esequie del padre Donnanè. Durante la veglia funebre, dai figli, da altri congiunti e dagli amici del defunto viene intravisto un misterioso "tanatouccello": lo si suppone una reincarnazione del deceduto. Divisi in cinque gruppi, i partecipanti al lutto esplorano luoghi siciliani ove possano trovarsi i resti del trapassato, accedendo a mondi ultraterreni tra cui il greco Ade, il teutonico Nife, Abissi sopramondani e spazi celesti. Il volatile fantomatico non verrà trovato.

La Sicilia di *Notti sull'altura*, dilatata cosmicamente, è un viaggio fantastico in territori dell'oltrevita; serra una catena di simboli e di allegorie; adotta un modello plurilinguistico e una posizione che tiene a distanza gli eventi storici contemporanei.

Il viaggio di ritorno del protagonista alla terra natale assegna al narratore in prima persona il compito di esplorare la dimensione della sofferenza per la perdita del genitore e di superarla. La morte di Donnanè è sentita come un fatto cosmico, che amplia la percezione dolente dell'universo, irradiandola verso ambiti mitico-fiabeschi.

L'itinerario psicologico del protagonista è esemplare di un movimento della realtà, vissuto dagli esseri umani in concomitanza col lutto e consistente nell'evocare la memoria del defunto, come per riciperarne magicamente la realtà: così, per esempio, nei rituali delle veglie funebri, nelle eulogie pronunciate in onore dei trapassati, nei racconti biografici sul periodo in cui la persona estinta era in vita. Nel romanzo di Bonaviri, è la trasfigurazione per mezzo di un contesto mitico che consente a Zephir di affrontare la realtà in modo nuovo senza la persona perduta. La perdita si trasforma in assimilazione per mezzo di una riformulazione dell'esistenza dello scomparso in forme immaginarie trasfigurate di sopravvivenza dopo la morte. Questa mutazione consente di far rivivere il congiunto perduto dentro di sé.

Si può dire che la *fabula* di *Notti sull'altura* sia una nuova versione, personale e ampliata, dell'archetipo folclorico e mitico della Ricerca dell'Anima del Padre. Si potranno richiamare, nell'epica antica, le visitazioni del mondo ultraterreno alla ricerca di una persona cara perduta: dal mito di Gilgamesh che coglie nel fondo di un lago la pianta dell'immortalità per riportare in vita Enkidu, a Astarte che libera Dozumi dal Tartaro sfidando gli dei dell'Abisso, ai viaggi omerici e virgiliani nell'Ade. La Discesa agli Inferi più simile ai modelli, in questo romanzo, è il viaggio di una parte degli esploratori verso la Palude Stigia.

La Ricerca dell'Anima del Padre nei mondi ultraterreni ha lo scopo di mettere in contatto i vivi col morto, di perpetuare lo stato di permanenza del defunto tra i viventi, di alleviare l'angoscia per la perdita, rinnovando una consuetudine di dialogo col trapassato.

Nel corso della narrazione, altri simboli e allegorie sono intesi ad andare ancora oltre, superando l'angoscia della morte per mezzo di una rivalutazione della vita. L'archetipo dell'Origine Arborea della Vita e l'ipotesi olistica dell'appartenenza umana alla dimensione vegetale come a quella animale si imprimono infatti nell'episodio della trasformazione in essere botanico-carnale di una pianta di carrubo innestata assieme al bambino Diofar e a sua madre Aramea. Da una creatura vegetativa nasce una vita animata; una madre salva maternamente il figlio immolandosi assieme a lui per costruire una nuova vita; la metamorfosi ha la funzione positiva di rinascita.

In Bonaviri, queste costellazioni dell'immaginario si manifestano con la stessa energia del racconto mitico comunitario delle società antiche e

con l'invasione delle immagini arcaiche che afferrano l'immaginazione. Le figurazioni fantastiche di *Notti sull'altura* si propongono come reazioni relative a sentimenti fondamentali: il dolore, la gioia, l'amore, l'inerzia, la vita, la morte. I riferimenti alle fiabe siciliane, ai miti mediterranei, alle filosofie indiane, alla magia e all'alchimia europee e arabe hanno lo scopo di salvare dall'inaridimento e di facilitare un avvicinamento tra sfera inconscia e conscia tramite la narrativa.

La fuoruscita dal testo nel mondo avviene tramite il riscontro che la ricerca dell'anima del deceduto e dell'immortalità, sebbene valida in sé, non può portare a nessun risultato, perché ciò che si tentava di rinvenire è inattingibile. Qui, dunque, ci si trova di fronte a un'accettazione del principio di realtà e a una differenziazione dal padre dopo aver tentato di identificarvisi per mezzo della ricerca dei suoi resti eternatisi.

4. Conclusione

Non una conclusione, ma una constatazione sull'apertura dei testi. Si è indicata una possibilità di lettura che esiste accanto alle numerose dimensioni interpretative di questi romanzi sempre disponibili a riletture e proprio per questo ancora vivi e attuali.

¹ Si utilizzano le seguenti edizioni: E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *Le opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1974, vol. I, pp. 571-710; G. Bonaviri, *Notti sull'altura*, Milano, Rizzoli, 1971.

² V. Spinazzola, *Itaca, addio: Vittorini, Pavese, Meneghelli, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

³ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 663.

⁴ C.M. Fabiani, recensione a *Dalla psicosi all'amore. Filosofia e psicopatologia in dialogo*, a cura di N. Termino, Caltanissetta, Centro Studi Cammarata, 2004.

⁵ Corsivo nostro.

⁶ F. Donfrancesco, relazione letta al XV Congresso Internazionale di Psicologia Analitica, tenuto a Cambridge nell'agosto 2001. Pubblicata in "Anima. Figure della devozione", 2003 (<http://www.anima.fi.it/?p=29>).

⁷ *Ibidem*.

MARK CHU

VITTORINI (AND BRANCATI), SCIASCIA
AND THE HISTORIOGRAPHY
OF THE *VESPRO SICILIANO*

The relationship between Vittorini and Sciascia has, over the years, been amply documented and analysed.¹ Already in her 1974 monograph on Sciascia, Giovanna Ghetti Abruzzi examines in some detail the influence of Vittorini's writings in "Il Politecnico" on the dynamic between art and politics on the early writings of Sciascia, and various critics have since traced other points of contact between the two writers.² Among more recent contributions, Domenica Perrone has explored this subject in depth, in an essay which discusses the relationship between Sciascia and "la coppia [...] Vittorini-Brancati", which, she states, is "solo per alcuni versi, una coppia oppositiva".³ My contribution will focus on Sciascia's most direct reference to the work of Vittorini, beginning, however, with an attempt to understand from Sciascia's writings and statements his position relative to the two authors mentioned by Perrone, and to the ideological positions that they represented.

The comparison between the two Sicilian writers of the generation preceding Sciascia's is unavoidable: both were born in the province of Siracusa within a year of each other, Brancati on 24 July 1907, Vittorini on 23 July a year later; both, in their different ways and from very different political perspectives, were influential figures in literary culture and commentators on contemporary Italian society;⁴ both died quite young, Brancati in 1954, Vittorini in 1966. Perrone emphasizes Sciascia's connections with Vit-

torini, while suggesting that it was in the 1960s that Sciascia found in Brancati, “il suo ‘interlocutore’ privilegiato [...], la sua tradizione” (p. 179). In an interview published in “La Fiera Letteraria” in 1974, Sciascia himself, who had known Vittorini and who, in his youth had been a pupil at the Istituto Magistrale “IX maggio” in Caltanissetta when Brancati taught there in 1937,⁵ establishes a more direct opposition than Perrone implies is the case. Asked by Giovanni Giuga if he too had suffered “quella crisi ideale che negli anni cinquanta ha travagliato molti intellettuali di sinistra” and if his short story, *La morte di Stalin* - first published in 1958 in the collection, *Gli zii di Sicilia* - were the result of that crisis, Sciascia responds thus:

“Sì e no. Indirettamente. Di riflesso. Stavo più sulla linea di Brancati che su quella di Vittorini. Il primo libretto che ho pubblicato, *Favole della dittatura*, aveva due epigrafi: una di Longanesi e una di Orwell, una che si riferiva al fascismo e una che si riferiva allo stalinismo. *La morte di Stalin* è la crisi di un comunista militante, non adombra la mia” [NON, 13].

In many ways, *La morte di Stalin* can be seen as Sciascia’s most Brancatian work. The principal theme of the story is the irrational nature of the protagonist’s faith in Stalin. The repetition of the word *ragione* and its derivatives to the point of the grotesque (about thirty times in the thirty-odd pages of the *racconto*), reminiscent of Brancati’s works - and, indeed, of some of De Roberto’s - serves to underline the fact that Calogero Schirò’s “reasoning” is, in fact, anything but rational, and it creates a farce-like atmosphere. It is, in fact, a form of ratiocination aimed always at finding the “buona ragione”, the desired explanation to every event. This is shown, in terms not dissimilar to those of Brancati in the best of his anti-conformist writing, by the fact that Calogero is happy when surrounded by disciples who “consentivano senza riserve” [MS, 236], while Calogero himself, in his unquestioning faith, is not perturbed throughout the story by obviously contradictory evidence. The *arciprete*, who serves as

foil and “straight-man” to Calogero, and as a catalyst provoking him into ever more strenuous feats of unreason, explicitly criticizes this fault: “Vogliamo ragionare?’ ‘E ragioniamo...’ [...] ‘Ma che ragionare [...]. Se chiami ragionare quello che ti esce di bocca, la ragione è bella e morta”⁶.

Conflicting statements which Sciascia made on other occasions suggest, however, that the question of his relationship to Calogero Schirò and, by implication, to a “comunista militante” like Vittorini, is more complex, and that there may be, in fact, an element of self-satire in the character. Indeed, in contrast to the comment in the Giuga interview, and despite the fact that he was a short time later to qualify his statement, emphasizing his doubts at the time and distancing himself, therefore, from the communist circle in Caltanissetta [CV, 132], Sciascia described, in an interview published in “Lotta continua” in October 1978, how, on the occasion of the signing of the Nazi-Soviet Non-aggression Pact (23-1-1939), a faith similar to that of Calogero had tranquillized his fears:

“Quando hanno fatto il patto, io ho avuto l’insonnia per almeno un mese. Me ne sono liberato pensando poi all’infallibilità di Stalin – in quel momento sono stato stalinista – e ho pensato: Stalin sta giocando Hitler, è una mossa, una finta, al momento giusto darà il colpo. E così si è attenuata l’insonnia” [OR, 112].

To return, though, to the focus of this volume and, in particular, to the general topic of this essay, Perrone’s article outlines the relationship between Vittorini and Sciascia through correspondence between the two and writings by Sciascia on Vittorini: in particular, to an article by Sciascia published in “Giovane critica” in 1966 on the occasion of Vittorini’s death, to Sciascia’s reflections on Vittorini in *Ore di Spagna* (1988), and to correspondence between the two. Perrone also refers to Sciascia’s comments in the long interview with Sciascia published by Davide Lajolo in

1981, in response to the latter's evocation of an evening they had spent in Rome in the 1960s in the company of Vittorini:

“Ricordo benissimo quella serata, anche perché quella è stata l'ultima volta che ho visto Vittorini: uomo cui ho voluto molto bene, che ho ammirato. E forse è dir poco 'ho voluto molto bene', 'ho ammirato'. Vittorini per me era anche un mito... Lui non capiva, rifiutava di capire, le ragioni del mio ritorno [in Sicilia]. Riteneva che la Sicilia altro non meritasse che la presenza di un Federico De Maria (nome che faceva spesso: di un poeta dannunziano, monocolorato, invadente). Questo era sempre il suo rimprovero per me. Io non lo contrastavo: lo guardavo scetticamente sorridendo e, di più, lo innervosivo. Ma il fatto è che sapevo, nel mio affetto per lui, che mentiva a se stesso. Aveva fatto di tutto perché la sua Sicilia fosse Sicilia come Spagna o Venezuela, ma gli restava nel cuore la Sicilia come Sicilia” [CSC, 37].

Once again, however, in Sciascia's responses to Lajolo, we find the opposition Vittorini-Brancati:

“Ho riletto anch'io *Conversazione*. Non resiste purtroppo. È una Sicilia tradotta. Di Vittorini per me restano le pagine del *Diario in pubblico*. La cosa più appassionante che Vittorini abbia dato alla Sicilia io credo che siano le poche pagine di quel saggio che si intitola *Di Vandea in Vandea*. Lo scrittore siciliano che cresce nel tempo è, di quegli anni, Brancati” [CSC, 38].

Perrone suggests that the different ways of feeling and narrating Sicily, of Vittorini and Sciascia, “è il punto dolente che diverrà fattore di divisione, di incomprendimento fra i due scrittori” (p. 176), hence Sciascia's preference for Vittorini's non-narrative works. Perrone further suggests that Sciascia's choice of the essay on the *Vespro*, *Di Vandea in Vandea*, was of particular interest to Sciascia for at least two reasons: “Primo, perché vi trovava individuato l'intreccio di reazione e rivoluzione in una delle tante pagine di storia siciliana, il *Vespro*; secondo perché vi si enunciava un'idea della storia che gli era particolarmente consentanea” (p. 176). I will examine here the idea of history put forward by Vittorini in the essay referred to and the reading of it provided by

Sciascia, comparing it to Sciascia's own essay on *Il mito del Vespro*, first published in a volume commemorating the seven-hundredth anniversary of the Sicilian Vespers, and subsequently collected in *Cruciverba*.

Sciascia's dismissal of *Nome e lagrime/Conversazione in Sicilia* and his elevation of Vittorini's historical essay to the status of "La cosa più appassionante che Vittorini abbia dato alla Sicilia" is polemical. What is even more surprising, though, is the inclusion of *Di Vandea in Vandea* in Sciascia's anthology, *La noia e l'offesa*, albeit balanced to some extent by a short extract, *Il mondo offeso*, from *Nome e Lagrime*.⁷ In an article published in "Italice" in 1998, I comment on the function and importance of Sciascia's essays on Sicilian culture and of his anthologies of writings on Sicily, suggesting that, with his 1970 collection, *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia*, and with the four-volume anthology of "testi inediti o rari", published under the authoritative title, *Delle cose di Sicilia* (1980-1986), Sciascia establishes his right to be considered the foremost contemporary authority on things Sicilian. At the same time, he provides an indication of the extent to which that authority has a textual foundation.⁸ It is worth mentioning that, in his *premessa* to *La noia e l'offesa*, an anthology of stories, poems, articles and letters, Sciascia raises further issues which should be commented on further. First, he sets himself the task of providing "una immagine del fascismo, nel suo farsi e disfarsi, attraverso la più immediata trascrizione di coloro che lo hanno vissuto come scrittori, come artisti, come intellettuali - e insomma come uomini, per dirla pirandellianamente, che vivono e si vedono vivere" [NO, 15-16]. The reference to "trascrizione", of course, invites comment on Sciascia's problematic opinions regarding representation and literature. He goes on to say that "L'immagine riguarda particolarmente la Sicilia, e viene dalle pagine di scrittori siciliani. Ma non per un criterio limitativo o, peggio, di sciovinismo regionalistico: soltanto per l'esigenza di conferire all'immagine quella concentrazione e concretezza che di solito la

Sicilia offre per ogni male italiano” [NO, 16]. This refers again to the notion of “la Sicilia come metafora”, which has become a fundamental part of the discourse on Sicily, which is all too often re-presented without critical reflection.⁹

As I have argued elsewhere, Sciascia creates a textual tradition about Sicily, a sort of metadescription of Sicily, a canon of texts about Sicily, akin to the Orientalist discourse described by Said. This is evident in his anthologies, such as *Delle cose di Sicilia*, and in *La noia e l'offesa*, Sciascia provides a further example of how, from his position of established authority on “le cose della Sicilia”, he invests others’ texts with a similar status, often creating intertextual analogies as justification for the process.¹⁰ While Vittorini is a notable omission from the final volume of *Delle cose di Sicilia*, other than for his translation of D.H. Lawrence’s introduction to Verga’s *Mastro-don Gesualdo*, in *La noia e l'offesa*, Sciascia does include the two Vittorini pieces already referred to. Nevertheless, Vittorini’s is still a minor presence in the anthology, alongside seven extracts by Brancati, three poems by Quasimodo, and four of Sciascia’s own writings.

Vittorini’s essay stands out from the other texts in its “historical” nature and by its lack of direct reference to Fascism, but this can be justified by the author’s suggestion, echoing Croce’s notion of history being “sempre riferita al bisogno e alla situazione presente”,¹¹ that “Lo storico lavora per il suo tempo”: “Lo storico ha la sua importanza più grande niente affatto come scienziato ma come polemista, e gli errori scientifici che magari commette, volendo o no, sono spesso tutt’altro che errori per lo sviluppo del pensiero politico in vista del quale scrive e agisce”.¹² Of the myth of the *Vespro*, Vittorini states:

“Gli storici dell’ottocento hanno voluto vedere nel Vespro siciliano una rivoluzione e io non nego che abbiano fatto bene ai fini della polemica storico-politica [...]. Così se [...] occorrevo miti pittoreschi di rivoluzioni nostrane tipo riscossa nazionale eccetera non fu affatto errore lanciare il mito del Vespro; ed era ingegno molto politico verso il

proprio tempo Michele Amari che del Vespro scriveva la storia circostanziata sotto, appunto, la luce d'un tale mito" [VV, 59].

Sciascia, referring to *Di Vandea in Vandea* in *Il mito del Vespro*, attributes to Vittorini's 1937 heterodox interpretation of the episode, generally celebrated as a great popular revolution in Sicily, the status of "polemica storico-politica". In describing the *Vespro* as, instead, a moment of reaction (like the 1793 monarchist counter-revolution in the Vendée), Vittorini was, Sciascia suggests, commenting on the revolutionary claims of the Regime: "si sente che lo scrittore sta lanciando un'invettiva su uno schermo che nascondeva altro momento che si diceva rivoluzione, e non era" [MV, 986], writes Sciascia, confirming a belief in "il carattere di 'storia contemporanea'" of Vittorini's historical text.

On the one hand, Sciascia suggests that Vittorini is writing in the sort of "invisible ink" described by Brancati in relation to his *Lettere al direttore*, composed for Longanesi's "Omnibus" in 1937-38: in December 1950, Brancati was to write of these letters that "la corrispondenza era pubblica nella forma, ma in effetti privatissima, scritta in un inchiostro simpatico che solo il disgusto per la società d'allora rendeva nero. Chi possedeva quel disgusto era in grado di rendere visibili e leggibili le parole" [DR, 259]. On the other, of course, this Crocean interpretation of history permeates Sciascia's entire *oeuvre*,¹³ from one of his earliest essays, *Verga e il Risorgimento* (1960), where he writes: "In effetti dovrebbero essere considerati romanzi storici quelle opera in cui gli accadimenti rappresentati sono parte di una 'realtà storicizzata', cioè conosciuta e situate, nel suo valore e nelle sue determinazioni, in rapporto al presente: passato, insomma, rivissuto in funzione del presente; passato che si fa presente" [VR, 1147]. Sciascia reiterates this point and adapts Vittorini's remarks on the role of the historian to his commentary on Michele Amari's *La guerra del Vespro*: "Il fatto è che la storia sempre e continuamente è stata fatta e rifatta e che il passato offre sempre dei materiali da incorporare nel presente. [... . Amari] riconosce, al di qua della sua opera di storico,

che i miti della storia servono più della storia stessa – ammesso possa darsi una storia pura, oggettiva, scientifica” [MV, 978]. Furthermore, he goes on to attribute to Amari the same capacity as that which Debenedetti ascribes to Verdi and to De Sanctis, namely the ability in their works to extract from their time, “una sintesi dell’uomo italiano” (cited in MV, 984), and Sciascia writes again of how both Verdi and Amari, despite their differing views of the *Vespro*, “rappresentarono un momento del passato in funzione del presente”. Sciascia effectively paraphrases Vittorini’s comments on Amari and the *Vespro*, working in a citationary manner and thereby assigning authority to both Vittorini’s text and his own, and, in passing, to Croce.

Vittorini’s historical interpretation of the *Vespro* is based on a belief - again with echoes of Croce - that “quella che pareva fatalità delle cose era tendenza dell’uomo attivo al progresso della propria coscienza” and that, if “la storia sembra aver preso impegno di giustificare come necessaria e logica sulla linea di un fatale progresso, ogni cosa accaduta [...] in definitiva può esser così perché ogni male in cui si spegne un bene ha sempre finito per riprodurre nuovo e giovane e più grande quel bene” [VV, 55]. Vittorini warns against doctrinal belief in necessity which, he says, “non fa che arrestare l’uomo e distoglierlo dal combattimento”, thereby allowing “il male” to last eternally. If, he says, the *Vespro* resulted in the affirmation of Ghibelline reaction in the south of Italy, he nevertheless concludes that reaction was defeated here, too, albeit a century later than in the rest of Europe [VV, 70]. Sciascia, while “inventando il vero” in his own commentary on the *Vespro*, diverges somewhat from Vittorini’s view of it and celebrates it as a genuinely popular revolt against oppression, cannot help introducing a note of pessimism:

“Ma quelli che fecero il Vespro, che si mossere a gridar “Mora, mora!” contro lo straniero, contro l’oppressore, in nome della loro fame e della loro passione, non seppero se servivano la rivoluzione o la contrarivoluzione, né se le generazioni a venire avrebbero avuto sotto la Spa-

gna un destino tanto più opaco e triste di quello che avrebbero potuto avere sotto la Francia. Fecero, con una rapidità e una violenza mai più vista, un grande tentativo di mutare la loro sorte, di restituirsi alla dignità” [MV, 986].

Gone are the references to the resurgence of an invigorated good and an eventual triumph of progress. In their place are an inconclusive attempt to influence destiny and restore dignity, together with a *sfiducia* in the possible advantage of any change of regime. Furthermore, in endorsing Amari’s belief that the *Vespro* was a spontaneous uprising, rather than an organized rebellion as in Verdi’s opera, Sciascia embraces Amari’s notion of an unchanging character of the Sicilian people:

“Che l’ora fosse convenuta, e il suono delle campane concordato segnale, l’Amari respinge. E dirò che tra tutte le ragioni che adduce per negare la congiura – di documenti, di circostanze concordanti o discordanti – la più persuasiva resta per me quella che dà come siciliano che conosce i siciliani: e cioè che nessuna cosa che è preparata, e che richiede l’accordo di più persone, può avere successo in Sicilia. In quanto non preparato, ma improvviso e rapido e violento come una fiammata, il Vespro è riuscito” [MV, 979].

Sciascia supports Amari’s synchronic essentialism - significantly adopting the present tense - and directly or indirectly ascribes to “the Sicilians” a fatal individualism, extemporization and violence of character. At the same time, he places Amari and, implicitly himself, beyond criticism by attributing his perceptiveness to his status as “siciliano che conosce i siciliani”.

A discussion of Sciascia’s historical pessimism, however, of his representation of the history of Sicily as the history of a continual defeat of reason, is outside the scope of the current essay. I will conclude by suggesting that, notwithstanding certain similarities which are the result of citations of Vittorini by Sciascia, contrary to Perrone’s affirmation, the vision of history which opens the Vittorini essay and which she quotes at length is fundamentally opposed to that of Sciascia.

