



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

# Elio Vittorini

## La scrittura come impegno culturale e civile

### **Relatore**

Prof. Alberto Zava

### **Correlatori**

Prof. Alessandro Cinquegrani

Prof.ssa Monica Giachino

### **Laureanda**

Sara Segalini

### **Matricola**

871229

### **Anno Accademico**

2020/2021

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
LA FORMAZIONE INTELLETTUALE DI ELIO VITTORINI	7
I.1. Ricordi di infanzia e adolescenza	7
I.2. L'esperienza fiorentina e «Solaria»	11
I.3. Alla ricerca di maestri	15
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
LIBERTÀ DI STAMPA E CENSURA	31
II.1. Il sistema della censura fascista e i limiti al consenso	31
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
<i>IL GAROFANO ROSSO</i>	42
III.1. Storia di un romanzo censurato	42
III.2. Formazione di un giovane fascista: la doppia <i>Bildung</i>	47
III.3. La simbologia del garofano rosso	71
<b>CAPITOLO QUARTO</b>	
<i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i>	75
IV.1. Genesi di un romanzo “antifascista”	75
IV.2. La ricerca di una dimensione simbolica: viaggio, ombre e luci	79
IV.3. Ricezione dell'opera	96

## **CAPITOLO QUINTO**

<b>TRADURRE L'AMERICA</b>	<b>102</b>
V.1. Il dialogo ambiguo tra USA e Italia: la questione delle traduzioni	102
V.2. <i>Americana</i> : tradurre l'America in Italia	110
V.3. Una vicenda editoriale complessa: ricostruire l' <i>Americana</i> originale	120

## **CAPITOLO SESTO**

<b><i>UOMINI E NO</i>: IL PRIMO ROMANZO DELLA RESISTENZA</b>	<b>129</b>
VI.1. Riflessioni politiche e nuove direzioni	129
VI.2. I toni: non solo una questione privata	134
VI.3. I corsivi e la diegesi dell'autore	154

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>164</b>
---------------------	------------

## INTRODUZIONE

Spesso chi si occupa di letteratura si sente porre la seguente domanda: «A cosa serve la letteratura?». Ebbene, i libri non hanno propriamente una funzione pratica, non li si può utilizzare per “fare” qualcosa, poiché in realtà agiscono di per sé.

La letteratura fa, svolge un’azione creativa che si ripercuote sulla realtà, inevitabilmente.

Questa è la prospettiva secondo cui leggere le opere di Elio Vittorini, il cui contributo culturale all’Italia del Novecento non può certamente essere riassunto in una sola parola: fu intellettuale, politico, editore, saggista, critico e romanziere, ma soprattutto fu un uomo immerso nella Storia; ripercorrere la produzione di Vittorini dagli anni Trenta fino alla metà degli anni Quaranta significa dover mediare tra filologia e storia, tra espressione e contenuto, in un percorso che non segna solo lo sviluppo di una poetica, ma anche di una ideologia, sicché *Conversazione in Sicilia* (1941) rappresenta contemporaneamente la maturità letteraria e ideologica, in un’opera che costituisce tutt’oggi la perfetta sintesi tra forma e contenuto.

Per Elio Vittorini la scrittura deve rispondere a due criteri: “impegno” e “palinogenesi culturale”. La letteratura è dunque chiamata a rinunciare al suo tradizionale ruolo “consolatorio”, per divenire capace di “proteggere” l’uomo dalla sofferenza, prevenendola, e in virtù di ciò deve recuperare la sua funzione “informativa”, che per

molto tempo è stata delegata alla scienza, determinando così la crisi dell'arte, condannata a esaurirsi in se stessa.

Leggere gli anni del Fascismo e della lotta partigiana attraverso le pagine di Vittorini comporta una comprensione più profonda della realtà storica, giacché mediata dalla sensibilità dello scrittore che giunge, come sostiene Zygmunt Bauman,<sup>1</sup> a un secondo livello di ermeneutica della realtà, portando in superficie qualcosa che esiste ma che non si è ancora visto, attraverso una ricerca epistemologica che si fa letteratura. Si conviene pertanto che la scrittura abbia una responsabilità dinnanzi alla Storia, perciò è destinata, anche contro la volontà dell'autore, ad assumere un valore politico, come si vedrà con le opere dello stesso Vittorini, da *Il garofano rosso* a *Uomini e no*.

La critica non ha sempre reso giustizia alla penna dello scrittore siciliano, liquidandone lo stile come ripetitivo, manieristico e rigido, eccessivamente moderno per superare con successo la prova del tempo, tuttavia la sua produzione non si può ridurre a un mero giudizio formale: Vittorini non nutre alcun amore per la scrittura fine a se stessa, sicché questa deve accompagnare e realizzare sempre qualche altro interesse dello scrittore per poter essere fonte di piacere, altrimenti diventa secondaria.

In ultima istanza, è opportuno ricordare i tre requisiti principali a cui rispondono, o cercano di rispondere, i romanzi di Vittorini: una novità nella forma dell'espressione per veicolare nuovi messaggi, una certa carica informativa che è funzionale alla ricerca della "verità" attraverso l'arte e una certa attenzione oggettivistica che contraddistingue la letteratura "impegnata" degli anni Trenta e Quaranta, nel tentativo di comprendere attraverso questa perché il Fascismo ebbe possibilità di sorgere e quali fattori ne determinarono il crollo, in una "conversazione" tra le opere che si estende nel tempo e

---

<sup>1</sup> ZYGMUNT BAUMAN, RICCARDO MAZZEO, trad. it. di Daria Restani, *Elogio della letteratura*, Torino, Einaudi, 2017 (Cambridge 2016), pp. 9-11.

nello spazio, tra fascismo di sinistra e Resistenza, tra Italia e Stati Uniti, mantenendo però come interlocutore di riferimento l'autore stesso, il quale diventa spettatore contemplativo della storia collettiva, che coincide nella sostanza con quella personale.

Attraverso *Il garofano rosso*, *Conversazione in Sicilia*, *Americana* e *Uomini e no* è possibile percorrere sia la storia nazionale, in uno dei suoi momenti più bui e tragici, sia la storia personale di uno scrittore che abbracciò inizialmente il fascismo di sinistra, che lo condusse a divenire preda di “astratti furori”, dai quali si riscosse in seguito grazie alla scoperta della letteratura americana, spietato riflesso delle medesime contraddizioni che affliggevano l'Europa, e che gli consentì di trovare una nuova modalità espressiva affinché potesse raccontare senza alcun filtro la tragedia della guerra civile in atto in Italia, servendosi del potere della scrittura per superare il velo di Maya e comprendere quali principi universali sottendono l'agire umano nell'eterna lotta tra oppressi e oppressori, tra “uomini e no”.

## CAPITOLO PRIMO

### LA FORMAZIONE INTELLETTUALE DI ELIO VITTORINI

#### I.1. Ricordi di infanzia e adolescenza

Elio Vittorini nacque il 23 luglio 1908 a Siracusa, «una città di marinai e contadini, costruita su un isolotto che un lungo ponte congiunge alla Sicilia».<sup>1</sup>

Sebbene la Sicilia sarà protagonista indiscussa della scrittura di Vittorini, i ricordi dell'infanzia catturano brevi e mitizzanti immagini di questa terra assolata, legate prevalentemente alle vacanze estive passate nella casa dei nonni materni.

Il padre era un ferroviere, lavoro che costringeva l'intera famiglia Vittorini a trascorrere la maggior parte dell'anno in stazioni ferroviarie collocate in luoghi alquanto deserti; fu proprio in una di queste stazioni, attraverso un'Italia in rapido cambiamento, che lesse a sette anni una riduzione per bambini del *Robinson Crusoe*, libro che gli lasciò una grande impressione e che ritornerà in età adulta a plasmarne la poetica. Un'altra lettura rilevante nella costituzione dell'immaginario vittoriano fu *Le Mille e una notte*, raccolta di fiabe orientali che suggestionò l'immaginazione dell'autore al punto di creare la prima vera dimensione di alterità nella narrativa vittoriniana, antecedente a quella più nota americana: l'Oriente onirico e fiabesco rappresenta fin dall'inizio uno spazio che si colloca oltre il

---

<sup>1</sup> ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, a cura di Fabio Vittucci, Milano, Bompiani, 2016 (1957), p. 182.

tempo e la realtà fisica, tuttavia risulta “due volte reale” proprio in virtù del suo stretto legame con l’età della fanciullezza, momento di vera scoperta e conoscenza del mondo, incontaminato dalla corruzione che si presenta con l’avvento dell’età adulta.

È opportuno comunque precisare che, come nel caso dell’America, anche l’Oriente di Vittorini è connotato in quanto utopia di una dimensione mai effettivamente esperita se non tramite la letteratura e la lettura, solo successivamente rielaborata attraverso la scrittura.

Grazie a queste letture d’infanzia Vittorini sviluppa e teorizza una poetica incentrata sul *topos* della fanciullezza come “età dell’oro”, dimensione onirica ma al contempo reale in quanto baluardo di verità e autenticità:

Il «mondo Mille e una notte dell’uomo» è invece al contrario quello che viene prima dell’offesa, quando esistono solo le certezze dell’infanzia, della terra, della madre, del corpo di lei, percepito come ragione del mondo davanti alle ragazze distese sul sofà durante la lettura delle favole orientali. Quell’oriente favoloso è il mondo della fanciullezza perduta e delle sicurezze materne, fatto di verità magari travestite da un’aura onirica e irreali.<sup>2</sup>

L’idillio fanciullesco di Vittorini venne presto spezzato dal confronto con le aspettative paterne riposte in lui: concluso il ciclo della scuola primaria, il padre volle iscriverlo alla scuola tecnica affinché diventasse ragioniere. Tuttavia il giovane scrittore non riuscì a prendere il diploma e dopo una serie di bocciature decise di abbandonare definitivamente la scuola all’età di diciassette anni:

“Dico definitivamente perché avevo già tentato di interromperli fin dai tredici anni. Un ferroviere dello Stato ha biglietti gratuiti di viaggio per sé e la famiglia, e un

---

<sup>2</sup> MARINA PAINO, *Gli orienti da sogno di Elio Vittorini*, in «Between», I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/> (data di ultima consultazione 11/03/2021).



giorno ero scappato di casa con un biglietto valido per tutta la rete ferroviaria italiana e con cinquanta lire in tasca. Di giorno visitavo le città, di notte (per non pagare l'albergo) viaggiavo. Furono tre fughe in quattro anni, e non saprei dire se partissi ogni volta per non tornare indietro. Certo partivo lasciando scritto a mio padre che non sarei tornato, e certo finiva sempre che tornavo. Partivo per vedere il mondo: il più che mi fosse possibile della gente del mondo, allo stesso modo che leggevo per sapere del mondo. Ma una quarta volta non tornai (...).<sup>3</sup>

L'animo ribelle di Vittorini e la sua insofferenza verso le pretese paterne trovarono sfogo nel 1924 in un gruppo di anarchici siracusani a cui si unì lo stesso scrittore: si trattava presumibilmente (anche se la ricostruzione delle prime avventure politiche non risulta mai certa) di un gruppo di militanti in dichiarata lotta contro lo squadrismo fascista di quei primi anni del Regime.

A soli diciassette anni decise non solo di lasciare la scuola tecnica ma anche la Sicilia stessa e si trasferì a Gorizia dove trovò lavoro presso un'impresa di costruzioni. Al lavoro da manovale affiancava anche quello della scrittura sotto forma di prose e racconti: nel 1927 inviò un suo racconto al giornale diretto dallo scrittore Curzio Malaparte, con cui strinse una forte amicizia che gli consentì di scrivere articoli per «La Stampa».

Nel medesimo anno sbocciò anche l'amore con Rosa Quasimodo, sorella del celebre poeta di Modica, con la quale tentò una fuga d'amore che ebbe come risultato un matrimonio riparatore, celebrato il 10 settembre 1927; dalla loro unione nacque l'anno successivo il figlio Giusto Curzio (in onore dell'amico Curzio Malaparte).

L'amicizia che legò Vittorini a Curzio Malaparte è stata materia di studio per cercare di comprendere il profilo politico-intellettuale dello scrittore negli anni Venti: Malaparte (Kurt Erich Suckert) fu un intellettuale pratese iscritto al Partito fascista dal 1921 e aderì fin da subito al "provincialismo rivoluzionario", così come teorizzato da

---

<sup>3</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 183.

Emilio Gentile, partecipando alla causa con numerosi articoli in rivista. Nel 1924 fondò e diresse «La Conquista dello Stato», periodico che accoglieva le idee ingenuie di un fascismo di sinistra e su cui lo stesso Vittorini pubblicò nel 1926 il suo primo articolo: *L'ordine nostro*.

Parte della critica considera questa amicizia la causa dell'adesione al Fascismo dello scrittore siracusano, in realtà la discussione sul passato politico di Vittorini risulta ben più complessa: le sue ricostruzioni sulle ideologie politiche abbracciate in gioventù non sono mai apparse completamente chiare, rendendo quindi impossibile, come in altri contesti vittoriniani, una limpida ricostruzione filologica del suo trascorso. Indubbiamente dovette ottenere la tessera del Partito fascista, come risulta da un episodio accaduto nel 1942 a seguito della pubblicazione di *Conversazione in Sicilia* e riportato in *Diario in pubblico*:

Un giorno dell'autunno del 1942 mi arrivò un telegramma. Era un ordine di presentarmi alla federazione fascista di Milano per questioni urgenti (...). Ricevuto dal segretario federale mi sentii chiamare canaglia per tre quarti d'ora. Era per il libro. Mi fu detto che sarei stato espulso dal fascio come punizione per aver scritto un libro simile. Arrivato il mio turno di parlare, risposi che non mi si poteva espellere dal partito per il semplice fatto che non vi ero iscritto. Il federale cadde dalle nuvole. Ma non ero impiegato da qualche parte? Non riusciva a credere che qualcuno in Italia non fosse iscritto al partito. Riuscii a convincerlo che non ero iscritto, pur senza dirgli di essere stato espulso già nel '36.<sup>4</sup>

Sempre alla luce della mistificazione, Vittorini nel '49 affermò di aver ricevuto la tessera del partito nel 1926,<sup>5</sup> quando frequentava ancora la scuola. Tuttavia questa dichiarazione contraddice la sua biografia: in quell'anno lo scrittore aveva diciotto anni e

---

<sup>4</sup> Ivi, pp. 187-188.

<sup>5</sup> *La rassegna stampa di oblique*, gennaio 2012, <http://www.henrybeyle.com/files/vittorini> (data di ultima consultazione 15/03/2021).

per sua stessa ammissione aveva già abbandonato gli studi da un anno. È pertanto plausibile che l'adesione al Partito fascista non sia avvenuta nel contesto scolastico, come accadeva a molti giovani dell'epoca, bensì attraverso i contatti con alcuni degli intellettuali più vicini al regime, tra cui lo stesso Curzio Malaparte.

Nel 1929, dopo aver perso le collaborazioni con le principali testate in linea con il Regime, decise di trasferirsi a Firenze, città che negli anni Trenta viveva uno spiccato fermento intellettuale di stampo europeista, specialmente all'interno della rivista «Solaria» di Carocci.

## **I.2 L'esperienza fiorentina e «Solaria»**

L'arrivo di Vittorini a Firenze nel 1929 segnò un vero punto di svolta nella sua formazione personale e intellettuale: la città medicea rappresentò per lui il medesimo «congedo dalla fanciullezza-guerra»<sup>6</sup> che fu l'arrivo alla stazione di Santa Maria Novella per il giovane protagonista di *La mia guerra*, primo racconto della raccolta *Piccola borghesia* e pubblicato proprio su «Solaria» nel 1931.

La rivista fiorentina fondata da Carocci nel 1926 (venne ufficialmente chiusa a causa della censura nel 1935) rappresentava non soltanto uno spazio letterario di più ampie vedute europeiste, bensì anche «una serie particolare di atteggiamenti verso la vita e la letteratura, e non senza equivoci, fu, insomma, un fenomeno di cultura non privo d'una sua complessità».<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> MASSIMO SCHILIRÒ, *I treni di Elio Vittorini*, in *Narratori italiani del Novecento. Dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura*, a cura di Rocco Mario Morano, Catanzaro, Rubbettino, 2012, p. 511.

<sup>7</sup> SERGIO ANTONIELLI, *Il primo Vittorini*, in «Belfagor», 31 gennaio 1955, vol. 10, n. 1, p. 91.

Sergio Antonielli individua due momenti significativi nella storia della rivista fiorentina: il primo sarebbe costituito dal rondismo di Franchi, di Carocci e di Bonsanti, mentre il secondo vedrebbe il suo pioniere proprio in Montale che, poco avvezzo al rondismo, concorse insieme a Giansiro Ferrata ad accentuare «quel gusto per la viva letteratura d'Europa, che, in tempi di fascismo, poteva anche assumere un significato morale e politico».<sup>8</sup> A questo secondo momento appartenne anche Elio Vittorini.

Nelle antologie letterarie che offrono uno spazio autonomo al Modernismo viene di solito ricordato il ruolo centrale che proprio «Solaria» ebbe come «organo militante del modernismo italiano»,<sup>9</sup> secondo la definizione data da Raffaele Donnarumma. La rivista ospitò infatti i maggiori maestri italiani di questa corrente letteraria, basti ricordare la monografia dedicata a Italo Svevo a cui partecipò anche Vittorini; l'obiettivo fin da subito proposto fu quello di “ricostruire” il romanzo, considerato da questi intellettuali come il “poema epico contemporaneo”, tuttavia nonostante le migliori intenzioni a livello teorico la rivista mostrò fin da subito una certa difficoltà nella realizzazione pratica del suo programma: l'unico romanzo che riuscì a essere pubblicato sulla rivista fu proprio *Il garofano rosso*, uscito a puntate dal 1933 fino all'interruzione repentina del 1936, e per quanto concerne il catalogo delle Edizioni di Solaria solamente due pubblicazioni su diciannove furono romanzi.

Il motivo di questa contraddizione è giustificato dalla situazione del romanzo italiano in quegli anni: Isotta Piazza<sup>10</sup> evidenzia come si fosse creato in Italia uno scarto incolmabile tra la letteratura di consumo di tradizione ottocentesca e l'alta letteratura che, determinata a conquistarsi uno spazio letterario “puro”, rifiutava la medesima forma

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, p. 23.

<sup>10</sup> ISOTTA PIAZZA, *La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»*, <https://books.openedition.org/ledizioni/2879?lang=it#ftn1> (data di ultima consultazione 05/04/2021).

narrativa adottata dalla paraletteratura, preferendole in netto contrasto la assai più breve e “limata” prosa d’arte. In questa diatriba gli autori come Svevo e Tozzi, che avevano accolto per primi in Italia la lezione del Modernismo europeo, rimasero per un certo periodo ai margini delle vicende letterarie nazionali. Inoltre il rifiuto della rivista di servirsi della forma romanzesca fu anche conseguenza delle più rigide posizioni di Carocci che, come si è accennato, mostrava un’indole più conservatrice e in linea con le istanze tradizionali della «Ronda».

Fu a cavallo tra il 1929 e il 1930 che «Solaria» riuscì a superare questa contraddizione grazie a una nuova fase di maggior apertura nei confronti dei maestri del romanzo moderno europeo: molti militanti si dedicarono in questo secondo momento allo studio di Katherine Mansfield, autrice che si rivelò fondamentale anche per la crescita poetica dello stesso Vittorini, aprendosi alle possibilità letterarie offerte da una più eterogenea sperimentazione narrativa.

La rivista riuscì pertanto a sintetizzare la lezione del bello scrivere promosso dalla «Ronda», baluardo di un’aristocrazia letteraria che identificava il suo ultimo testimone con Leopardi, e le novità che giungevano da Oltralpe, mirate a riformare la struttura del racconto e del romanzo e così facendo «Solaria» dimostrò di essere un fertile terreno per il recupero dell’istanza romanzesca che caratterizzerà l’intera produzione successiva del realismo degli anni Trenta e del Neorealismo.

Essere “solariani” negli anni Trenta significava ricercare una propria poetica relativamente al dibattito letterario teso al superamento delle *impasse* imposte da una tradizione classicistica e nazionalista sostenuta dalla propaganda del regime, attraverso nuovi maestri che parlavano lingue diverse dall’italiano:

La posizione europeista che mi accadde di sostenermi, risultò poi in pratica la

più idonea a resistere contro la cultura ufficiale in campo letterario e a produrre fermenti nazionali e popolari che fossero moderni e comunque di diversa natura dal “nazionale - popolare” verso cui spingeva il fascismo. Vedi Bilenchi, vedi Pavese, vedi lo stesso Pratolini: è grazie alla rottura con le vecchie finzioni “nazionale – popolare” e con le teorie che le mantenevano in auge, pur all’interno dell’estetica crociana, se essi hanno potuto metter fuori qualcosa di più modernamente nazionale e più sinceramente popolare.<sup>11</sup>

Ne consegue che l’affermazione di un’identità poetica attraverso «Solaria» costituisse al contempo, per quanto anche involontariamente, l’assunzione di una specifica identità politica, in questo caso in contrasto con il regime e la sua propaganda: la frequentazione prima degli autori europei, e successivamente di quelli americani, contribuì non solo a un processo di revisione poetica ma anche ideologica, maturando in Vittorini un’avversione nei confronti di un Fascismo che aveva disatteso in quegli anni ogni sogno rivoluzionario.

È tuttavia opportuno, quando si tratta del significato di “cultura” durante il Fascismo, abbandonare la dialettica manichea “fascismo-antifascismo”: Alessandro Bonsanti, collaboratore e direttore di «Solaria», riteneva che non si dovesse interpretare l’attività svolta dalla rivista come antifascista in senso proprio, ma come apolitica; l’idea di cultura promossa da questi letterati era da considerarsi libera rispetto a quella ufficiale organizzata dal regime, capace dunque di tendere alla conoscenza universale, trascendendo le imposizioni e il periodo storico in quanto tale.<sup>12</sup>

Proprio perché libera, questa cultura prendeva le distanze dalla partecipazione attiva alla vita del regime, rivendicando il diritto di poter agire in uno spazio non

---

<sup>11</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., pp. 22-23.

<sup>12</sup> GABRIELE TURI, *Alessandro Bonsanti*, in «Belfagor», 30 novembre 2004, vol. 59, n. 6, p. 661.

contaminato dalla sfera politica e le sue ambizioni e fondando una vera e propria “Repubblica delle lettere” nella Firenze degli anni Trenta.

L'autonomia culturale rivendicata segnava anche un marcato contrasto ideologico con lo Strapaese, movimento culturale appoggiato dalla rivista «Il Selvaggio» e avverso a qualunque novità culturale straniera (in riferimento soprattutto al Modernismo), convinto sostenitore che la natura profonda della civiltà italiana risiedesse nelle più nazionali e tradizionali radici contadine.

Alla luce di questo precario splendore Elio Vittorini fece il suo debutto come scrittore, pubblicando nella rivista prima i racconti che sarebbero confluiti nella raccolta *Piccola borghesia* e successivamente parte del suo primo romanzo: *Il garofano rosso*.

### **I.3. Alla ricerca di maestri**

Quando si cerca di ricostruire il complesso processo di elaborazione della poetica vittoriniana, non si può prescindere dalla poliedricità di questo intellettuale, che sintetizzò nella sua ricerca tendenze spesso contraddittorie. La prima tensione da ricordare riguarda il bipolarismo tra le esigenze editoriali di mercato e quelle invece aristocratiche delle lettere: se da un lato Vittorini, complice il clima editoriale dell'epoca, era alla ricerca necessariamente di un ampio pubblico dalla natura eterogenea a cui rivolgersi (mantenendo comunque una certa diffidenza verso la letteratura di consumo), dall'altro non poteva certo rinnegare le radici di una letteratura aristocratica che si erano consolidate attraverso il rondismo e l'europeismo di stampo soprattutto francese.

Da questa iniziale tensione nacque in lui la spinta verso il superamento della prosa d'arte, con lo scopo di definire la forma di un romanzo che unisse le esigenze editoriali più democratiche a quelle stilistiche più aristocratiche.

Nell'ottobre del 1929 comparve sull'«Italia letteraria», continuazione della rivista milanese «La fiera letteraria» di Umberto Fracchia, un articolo firmato dal giovane Vittorini e da cui la rivista stessa si premurò di prendere le distanze, ritenendo le posizioni ideologiche assunte come eccessivamente personali e non attribuibili all'intero gruppo solariano, con cui lo scrittore siracusano tuttavia dichiarava di identificarsi.

In questo celebre articolo, intitolato *Scarico di coscienza*, si delineava la rotta letteraria assunta dai giovani scrittori dell'epoca, incapaci di riconoscersi nella lezione di Verga, Carducci, Pascoli e d'Annunzio:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal diletterismo e da d'Annunzio; e d'Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi attorno il disgusto persino della parola. Poi, chi avevamo davanti a noi? *L'Estetica* di Croce ci lasciava freddi come una stella notturna [...]. Nemmeno da Verga, dunque, un insegnamento, un indirizzo; a distanza quasi di un secolo tutte le nostre speranze ricadevano inesorabilmente sul fondamento della lingua, del gusto, dell'intelligenza: l'Ottocento di Leopardi e di Stendhal.<sup>13</sup>

Specialmente Stendhal viene elogiato come l'autore più moderno e contemporaneamente più antico della sua epoca; Vittorini fa coincidere con il romanziere francese l'avvio del romanzo moderno, giacché fu il primo a connotare le vicende della narrazione come allegorie dei moti dell'animo umano. Da questa riflessione condotta su terzi muove la propria ideologia letteraria che, come scrive Virna Brigatti, è, «non la

---

<sup>13</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., pp. 21-22.



conseguenza di lavoro critico scientificamente inteso, ma di una critica che ha come modello la lettura personale, la quale diviene paradigma e interpretazione del testo, dell'opera e dell'autore».<sup>14</sup>

La lettura personale si rende mediatrice costruttiva tra la poetica e la scrittura: Cesare Pavese scriveva nel suo diario che «leggendo non cerchiamo idee nuove, ma pensieri già da noi pensati, che acquistano sulla pagina un suggello di conferma. Ci colpiscono degli altri le parole che risuonano in una zona già nostra – che già viviamo – e facendola vibrare ci permettono di cogliere nuovi spunti dentro di noi».<sup>15</sup>

Leggendo *Il rosso e il nero*, Vittorini riconosce quelle medesime istanze poetiche che caratterizzeranno la sua produzione successiva: il romanzo stendhaliano non appartiene certamente alla categoria di libri che perseguono lo scopo di intrattenimento, anzi la sua lettura genera inevitabilmente nel lettore delle domande, come solo i classici possono fare; questi quesiti interpellano direttamente la natura umana, le sue passioni e le azioni a cui dà voce, ma soprattutto ci si chiede quale sia effettivamente il confine tra la realtà e la finzione narrativa, ammesso che un confine nettamente tracciabile esista.

I livelli di lettura più umanamente profondi dell'opera di Stendhal trovano pertanto collocazione nella seconda delle due categorie in cui lo stesso scrittore siciliano divide gli autori: una prima divisione riguarda coloro che si limitano a confermare quanto della realtà può essere conosciuto anche dal lettore stesso, l'altra invece contraddistingue quegli scrittori capaci di rivelare ciò che della vita e dell'uomo ancora non si era compreso.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018, p. 36.

<sup>15</sup> CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2020 (1952), p. 141.

<sup>16</sup> «Diciamo realisti, diciamo lirici, e pretendiamo che ci si intenda. Invece sotto c'è confusione. [...] Certo i modi di distinguere gli scrittori sono "due", ma infinite volte "due": a partire dal modo che li divide in buoni e cattivi. "Io" li distinguo così: quelli che, leggendoli, mi fanno pensare "ecco, è proprio vero", e che cioè mi danno la conferma di "come" so che in genere sia nella vita. E quelli che mi fanno pensare "perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così", e che cioè mi rivelano un nuovo, particolare "come" sia nella vita» (E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 69).

La vicenda di Julien Sorel è ispirata a un fatto di cronaca della Restaurazione francese e sulla realtà del dato empirico lo scrittore costruisce la finzione narrativa che assume le forme di un mondo nuovo, con il compito oneroso di svelare la verità sull'animo umano: sebbene il realismo sia parte costitutiva della narrazione, è il romanzesco che rivela in tutta la sua completezza e tragedia la natura umana del protagonista.

Le letture francesi di questi anni rafforzano in Vittorini l'idea che la letteratura sia intrinsecamente legata alla vita reale e pertanto possa diventare l'unico valido strumento attraverso il quale l'uomo può conoscere, superando le barriere della contingenza storica; è infatti l'opera d'arte (in riferimento a *Il rosso e il nero*) a conferire rilevanza analogica e allegorica a fatti e temi storici, rendendoli pertanto adattabili a contesti storici differenti e dunque universali.<sup>17</sup>

Due temi centrali nel romanzo stendhaliano, che diventeranno ricorrenti e caratteristici della produzione vittoriniana, sono la politica e l'amore: se la letteratura è specchio e strumento di analisi epistemologica della realtà, non può trascurare l'incidenza della sfera politica, infatti mentre «una storia politica non sempre ha in sé la storia della letteratura, una storia della letteratura non può non avere in sé la storia politica; [...] gli eventi sono sempre impliciti per intero negli scritti e nelle idee».<sup>18</sup>

Su questa istanza si fondano le opere centrali di Vittorini, legate indissolubilmente alla Storia dell'Italia contemporanea, articolata in vicende politiche, militari e civili: gli avvenimenti raccontati ne *Il garofano rosso* si collocano e riferiscono agli anni dell'avvento del Fascismo, della marcia su Roma e dell'assassinio di Matteotti, mentre *Uomini e no* trae il suo contesto dagli anni della Resistenza partigiana, nello specifico dai giorni più accesi della resistenza milanese del 1943, infine anche *Americana* nella sua

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 48.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 216-217.

progettazione si presta a un'interpretazione storico-politica degli anni in cui venne composta.

Secondo tema centrale in Stendhal si è detto essere l'amore che vede Julien Sorel legato a due donne che si contendono il suo cuore e «che magnetizzano, tra prima e seconda parte, le energie sentimentali del romanzo»: <sup>19</sup> da un lato si erge Mathilde con la sua freddezza amorosa e vergogna aristocratica per essersi concessa a un uomo di rango inferiore come Julien, dall'altro Madame de Rênal, giovane borghese animata dal fuoco di un amore passionale e sensuale per l'altrettanto giovane protagonista, a cui «Stendhal ha prestato una tenerezza materna al modo di amare», <sup>20</sup> descrizione che intratestualmente rievoca l'esotica Zobeida de *Il garofano rosso*.

Questa dialettica femminile polarizzata è rintracciabile, seppure con le sue peculiarità, sia nella vicenda di Alessio Mainardi, diviso tra l'austera Giovanna e la sensuale Zobeida, sia nella vicenda di Enne 2, che rinuncia alla “brava” <sup>21</sup> Berta per riparare *in extremis* sulla “compagna” Lorena; in entrambi i romanzi di Vittorini il tema amoroso è funzionale alla crescita e caratterizzazione del protagonista maschile proprio in virtù della dialettica manichea con cui si articola la vicenda sentimentale; infatti le donne amate (sebbene sia improprio definire “amore” il apporto tra Enne 2 e Lorena) agiscono sempre ai margini della vicenda, esercitando due forze polarizzanti che non permettono alcuna sintesi risolutiva.

Il debito verso Stendhal interessa inoltre il modello della struttura dei personaggi, specialmente la costruzione di quelli secondari, i quali sono caratterizzati secondo una

---

<sup>19</sup> FEDERICO BERTONI, *Postfazione*, in STENDHAL, *Il rosso e il nero*, a cura di Federico Bertoni, traduzione di Luigi Maria Sponzilli, Milano, Feltrinelli, 2013 (Paris 1830), p. 555.

<sup>20</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit, p. 24.

<sup>21</sup> Nel romanzo il personaggio di Berta si autodefinisce sempre attraverso l'aggettivo “brava”, sintomo della sua ansia conformistica verso una società borghese alla quale non sa rinunciare: «Sono stata brava o no?» (E. VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 2016 (1945), p. 80).

precisa funzione da svolgere in spazi narrativi ben delimitati dall'autore, tali da esaurirsi entro questi per lasciare un ricordo di transizione; in un articolo intitolato *Una maniera di pronunciare*, comparso su «La Stampa» nel 1929, Vittorini constatò che la grande lezione di Stendhal risiedeva proprio nella sua capacità di evocare un personaggio attraverso la sua voce: «si tratta delle frasi che, a tratti, illuminano un gesto, una strizzata di occhi, un'alzatina di spalle delle figure stendhaliane». <sup>22</sup> Questa lezione verrà accolta e successivamente rielaborata secondo gli insegnamenti della narrativa americana che sposterà l'attenzione stilistica dalla rappresentazione dei moti del cuore alla descrizione fattuale.

Un altro aspetto della narrazione per cui la figura di Stendhal risulta significativa concerne la relazione tra l'autore reale, quello modello e il narratore, questione che fu predominante nella riflessione letteraria del Vittorini dei primi anni Trenta e che costituirà la cifra stilistica della sua scrittura.

Nella prima passeggiata nei boschi narrativi Umberto Eco chiarifica i tre ruoli sopra citati: l'autore reale o empirico coincide con l'identità storica e biografica dell'autore stesso, l'autore modello, simmetricamente al lettore modello, è «una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello», <sup>23</sup> infine il narratore costituisce semplicemente la voce che narra la vicenda e che può dire “io” pur non coincidendo affatto con l'autore.

La relazione che lega questi tre ruoli è soggetta a variabilità e proprio nei romanzi di Stendhal sono individuati da Vittorini i primi riflessi dell'autore reale nella finzione

---

<sup>22</sup> E. VITTORINI, *Una maniera di pronunciare*, in «La Stampa», 10 agosto 1929; ora in V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. Ricerca di una poetica*, cit., p. 46.

<sup>23</sup> UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 26.

narrativa, evidenziando come il romanziere francese costruisse i suoi eroi in una prospettiva di possibile trasfigurazione in essi, rendendoli una sorta di “seconda possibilità” di se stesso, capaci di elevare le vicende reali di un comune uomo a gesta romanzesche vere e proprie, dotate di quella forza lirica che molto spesso manca alla vita vera. Pertanto si riscontra la difficoltà di rintracciare filologicamente la biografia autoriale velata da una mistificazione romanzesca del reale, problema che si affronterà anche nell’analisi dei romanzi di Vittorini alla luce del rapporto autore-universo narrativo.

Vittorini muove i suoi passi d’indagine sulle tracce degli studi solariani, incentrati proprio sull’introspezione del romanzo ottocentesco, che fungeva per lo scrittore da inesauribile fonte tematica, poiché, riportando una citazione di Thomas Mann, «l’amore per se stessi è sempre l’inizio di una vita romanzesca... perché solo dove l’io è un impegno, scrivere ha senso».<sup>24</sup>

Alla luce di quanto fin qui affermato, è inevitabile che la sua attenzione ricada su un altro grande maestro francese del genere: Marcel Proust.

Bisogna innanzitutto precisare che vi sono due attitudini rispetto al modellamento della voce dell’autore nella narrazione: la prima riguarda la costruzione stendhaliana dei personaggi riflessi nell’autore, da cui traggono l’intero bagaglio di esperienze, ambizioni, desideri e paure; l’altra attitudine, riscontrabile in Proust, si manifesta invece non tanto attraverso dei personaggi-specchio, quanto attraverso il «tono autobiografico, come punto di osservazione e di presa»,<sup>25</sup> realizzando pertanto la sintesi fra “io filosofico” e “io lirico”, quest’ultimo proprio della poesia per la quale il tono si ha nell’accezione di “profusione di

---

<sup>24</sup> OTTO RANK, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, a cura di Mladen Dolar, Milano, SE, 2001 (Wien 1925), p. 47.

<sup>25</sup> E. VITTORINI, *L’autobiografia di Marcel Proust*, in «Il Mattino», 14-15 agosto 1930; ora in V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 50.

sé”: l’autobiografia non diventa una semplice linea che definisce i contorni di personaggi simpatizzanti, ma uno stile, un linguaggio che agisce come sguardo dell’autore sull’opera.

Proust diviene quindi centrale nella definizione della poetica di Vittorini non tanto in termini di lessico adottato quanto di speculazione: attraverso l’autore francese indaga il funzionamento dell’“io filosofico”, ovvero un atteggiamento di osservazione speculativa che però è ancora rivolta alla dimensione introspettiva, approfondendo così gli studi sulla letteratura degli “stati d’animo” iniziati con le opere di Stendhal.

La congruenza tra i due “io” rappresenta una colonna portante della produzione vittoriniana a partire dalle prime prove di scrittura di *Piccola borghesia* fino a *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus*, e gli consente di approfondire quello spazio narrativo adibito alle considerazioni e commenti autoriali e che entrerà strutturalmente in crisi in *Uomini e no*.

L’aspetto fondamentale che accomuna la scrittura di Vittorini a quella dei due romanzieri francesi è la memoria: si è precedentemente affermato come Vittorini consideri Stendhal il punto di partenza delle letterature moderne, ciò avviene in virtù del fatto che Julien Sorel sia il primo personaggio ad attivare la memoria, anticipando quindi quella ricerca non solo di un tempo perduto ma anche di un mondo perduto che costituirà la grandezza della *Recherche* proustiana:

La maturità e l’intelligenza dello scrittore [Proust], convinto com’era d’essersi messo alla ricerca non solo di un tempo, ma di un mondo perduto entro la durata del tempo stesso, si poneva a fuoco tra i riflessi della memoria per rifarsi precisamente a una disposizione passiva dell’anima, quella del fanciullo, che, anche a prescindere da ogni condizione teorica, poteva essere ritenuta essenziale alla qualità della contemplazione, di conoscenza in cui lo scrittore amava senz’altro speculare.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> E. VITTORINI, *Svevo, «Marcel», Zeno*, in «La Stampa», 27 settembre 1929; ora in V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 37.

La dimensione della memoria diviene nella poetica di Vittorini mezzo di conoscenza, attraverso quello “stato di grazia”<sup>27</sup> che è proprio dell’infanzia e che dispone l’“io” in un atteggiamento contemplativo; il caso più emblematico è rappresentato dal viaggio di *Conversazione in Sicilia*, in cui lo spostamento del protagonista non avviene solo diatopicamente attraverso la penisola, ma anche diacronicamente attraverso il recupero di un passato che conseguentemente attiva il recupero della dimensione idilliaca dell’infanzia, «archetipo stesso della felicità e del possesso della verità».<sup>28</sup> Si tratta di un processo gnoseologico non lineare ma caratterizzato da bagliori intuitivi che ricordano delle vere e proprie epifanie, innescate da oggetti e situazioni. Si rafforza così la convinzione che la letteratura (sempre relativamente al genere analitico-psicologico) non debba limitarsi a rappresentare la realtà, bensì abbia lo scopo di penetrare nel profondo della sua struttura, svolgendo una funzione di carattere speculativo-epistemologico.

Per quanto riguarda il panorama letterario italiano del primo Novecento, Vittorini considera Italo Svevo lo scrittore che «ci ha giovato meglio che venti anni di pessima letteratura»,<sup>29</sup> poiché precursore italiano del romanzo d’analisi interiore (altresì definito “psicologico”), erede di quella innovativa stagione letteraria inaugurata dal romanzo analitico europeo. Nel 1930 Vittorini omaggiò la penna di Svevo, definendolo «equinozio nella letteratura italiana»,<sup>30</sup> sfruttando nuovamente lo spazio di apertura culturale offerto da «Solaria»:

[Svevo] cercava di dare al linguaggio una poesia che non fosse quella medesima delle parole, una poesia, una verità che bisognava “portare a galla dall’imo del proprio essere” con qualche cosa che non fosse il “puro pensiero”. [...] Questo il suo scrivere

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 37.

<sup>28</sup> EDOARDO ESPOSITO, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, p. 50.

<sup>29</sup> E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L’Italia Letteraria», 1 (1929), 28, p. 3; in V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 27.

<sup>30</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 28.

sul serio: lasciar scorrere cioè sopra la carta un fiume di parole di cui non una tornasse gratuita (...) ma tutte indistintamente portassero “a galla” qualche cosa della realtà che intendevano rappresentare. [...] L’opera di Svevo invece, almeno quanto l’opera di Stendhal, cadrà dal cuore degli uomini solo col proprio umano destino. Bisognerà che le azioni, i pensieri, le lacrime dei suoi personaggi diventino incomprensibili.<sup>31</sup>

La forza narrativa, il tono, di Svevo coincide pertanto con quanto di più umano risiede nell’uomo, nella sua sorte precaria e per questo universale, come universale sarà quindici anni dopo il messaggio di *Uomini e no*, romanzo che aspira a diventare archetipo della vicenda degli “offesi”.

Come scrive Virna Brigatti, la questione della conoscenza attraverso la memoria rimane un punto centrale per la poetica vittoriniana durante l’intera carriera autoriale, tuttavia è opportuno constatare quanto la sua concezione gnoseologico-letteraria dei primi anni Trenta sia intrinsecamente legata anche alle istanze dell’Ermetismo fiorentino: Vittorini accoglie da questa corrente la coincidenza che sussiste tra vita e poesia, tale quest’ultima da porsi lo scopo della conoscenza dell’uomo nella sua verità interiore, servendosi di quel linguaggio per cui la parola diviene sacra e medianica, tesa al significato universale; se la scrittura è un *medium* per indagare la realtà e giungere al vero e se questa indagine si appella all’interiorità, conseguentemente la parola assume un ruolo ai limiti del profetico, funzionale alla rivelazione della verità stessa.

L’esempio più alto di questa continuità con l’Ermetismo fiorentino è rappresentato al meglio dallo stile narrativo di *Conversazione in Sicilia*: il romanzo si distingue per un’accentuata sintassi paratattica e nominale, abbondanza di metafore e sinestesie (figure retoriche appartenenti alla funzione conoscitiva analogica dell’Ermetismo) e interrogativi retorici che vengono innalzati a verità poetica, segnalando ancora una volta la fiducia che

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 28-29.



Vittorini nutre verso la parola, fiducia ereditata dalla lezione del “bello scrivere” rondiano, ampliata poi dall’influenza degli ermetici solariani e successivamente rielaborata in chiave anglo-americana.

Un’ulteriore svolta decisiva nella sua poetica è rappresentata dall’autore inglese Daniel Defoe, il quale ebbe un ruolo fondamentale non solo come lettura personale d’infanzia ma anche come iniziatore alla lingua e alla letteratura anglo-americana stessa; lo studio che dedica all’autore di *Robinson Crusoe* gli permette di ampliare gli orizzonti rigidamente franco-centrici dell’epoca solariana e di *Scarico di coscienza*, abbandonando progressivamente la lingua di Proust per imparare quella dei grandi romanzieri americani. Questo interesse per la letteratura in lingua inglese gli offre un nuovo orizzonte narrativo di stampo avventuroso che, pur non negando totalmente la lezione dei maestri francesi, gli consente di fissare l’osservazione non più verso l’interno ma l’esterno, affinando e completando la genesi di una poetica mai riducibile a semplificazioni.

Come per gli altri autori, anche Defoe cattura l’interesse del giovane Vittorini per la riflessione sull’“io” che definisce le sue opere:

È il primo scrittore, lui [Defoe], che sa inventarsi degli uomini, pur dicendo continuamente «io», «I». E non importa se narri dell’esterno o dell’interno, per fatti o moti d’anima; i risultati sono propri di un lavoro assolutamente verticale del carattere umano, che fomenta una razza di personaggi saturi di pathos, invece di uno stuolo picaresco. Anzitutto il personaggio di Defoe è staccato al mondo, è concepito perché è staccato, individualità perfetta: da una parte il mondo, da un’altra Robinson. Chiuso, dunque, in un abisso di solitudine, esso non differisce che di piano, di posizione dagli eroi del cosiddetto inferno intimo, nostri contemporanei.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> E. VITTORINI, *Daniel Defoe (1731-1931)*, in «L’Italia Letteraria» 3 (1931), 21; in V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., pp. 53-54.

È utile ricordare, in prospettiva della futura genesi di *Americana*, che una lettura criticamente più puntuale di questo autore fu possibile anche grazie alle lezioni di lingua inglese impartitegli da un collega più anziano, che lo fece esercitare proprio su quel romanzo così legato ai ricordi d'infanzia, durante l'impiego come correttore di bozze presso «La Nazione».

Vittorini, forse spinto dalla necessità di ritrovare se stesso negli autori assunti a modello poetico, legge anche l'opera dello scrittore inglese sotto la lente della relazione arte-verità: l'eroe Robinson Crusoe viene quindi a rappresentare allegoricamente la verità universale ed eterna della lotta umana per l'esistenza, garantita dall'azione che contrasta la possibilità della sventura e miseria, diventando così l'unica morale perseguibile dinnanzi alla precarietà degli eventi;<sup>33</sup> la sua esclusione dalla civiltà lo rende un *outcast ante litteram* e nella solitudine della più impervia condizione umana si attualizza la forma del monologo interiore.

Accanto all'«io» imperante di Defoe, Vittorini sviluppa un forte interesse per il diario in qualità di genere letterario da considerarsi prossimo alla vera opera d'arte, giacché il diarista si presenta contemporaneamente come autore e personaggio, proseguendo quella sovrapposizione di piani che si era già incontrata con il romanzo psicologico.

Secondo lo scrittore siracusano il diario rappresenta uno stadio intermedio del romanzo moderno: se ogni finzione narrativa, specialmente nel romanzo analitico, mantiene l'*imprinting* del suo creatore, risulta altrettanto vero che ogni diario intimo è in

---

<sup>33</sup> «Allo stesso modo pensano e agiscono, animati da uguali sentimenti, gli eroi degli altri romanzi (...). Captain Singleton o Captain Avery, Moll Flanders, Colonel Jacque (...). Tutti, essi sono dei Robinson, ma la loro lotta è più sorda ed accanita. Ossessionati dall'istinto della sicurezza, dopo aver invano tentato di guadagnarsi onestamente la vita, procedono lungo una catena di misfatti. Delinquenti? La loro attività non è meno morale dell'operosità di Robinson nell'isola deserta (...). Ogni delitto, ogni furto di Singleton o Moll corrisponde ad ognuno dei lavori coi quali giorno per giorno il mercante naufrago accresceva la sua fonte di sicurezza (...)» (E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 35).

realtà mistificazione autobiografica della vita stessa, un mondo personale che confluisce nel *continuum* del reale universale:

Il diarista, sappiamo, è scrittore determinato da un puro bisogno di contemplazione di se stesso: cioè di descriversi, esaltarsi, cantarsi. Chiuso nella propria camera egli si costruisce in un mondo a sé, e come un mondo concluso ragiona. Irrimediabilmente si crede isolato per il solo fatto di esistere. Disgustato dalle cose minime o banali che lo circondano scende ansioso alla profondità. L'amor proprio ve lo spinge, e il desiderio di mettere a nudo tutto ciò che di grande e mostruoso passa, secondo lui, per la sua anima. L'accento è sincero; così giunge, senza volerlo, a fare dell'arte, e spesso anche volendo, ma con il piacere trionfale di cantarsi l'inno.<sup>34</sup>

La natura ibrida del diario, ovvero la sua capacità di coniugare realtà ed epicità, costituirà successivamente la base evolutiva del romanzo neorealista del secondo Dopoguerra: la Resistenza rappresentò una svolta non soltanto politicamente ma anche letterariamente, poiché molti giovani scrittori sentirono la necessità di produrre una letteratura molto più aderente alla realtà storica, congruente con quanto avveniva già attraverso la stampa clandestina e i diari cronachistici di guerra, i quali fungevano da “presa diretta” su una situazione socio-politica in repentino mutamento. La letteratura neorealistica a partire dagli anni Cinquanta si caratterizzò per la trasposizione di fatti concreti sul piano dell'epica, plasmando una nuova idea di “popolo” che ne definì il tono morale, scisso nella contrapposizione tra bene e male; lo stile narrativo adottato attingeva alle più recenti tecniche cinematografiche per quanto riguardava l'essenzialità delle scene descritte, aspetto su cui certamente ebbe una rilevante influenza anche la diffusione della letteratura americana.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 56.

È opportuno forse ricordare che il termine “Neorealismo” era già in uso a partire dagli anni Venti, associato a correnti artistiche che si proponevano come “Nuova oggettività”.<sup>35</sup> Il termine si impose tuttavia a partire dagli anni Quaranta grazie al cinema e alle nuove tecniche di rappresentazione e successivamente venne accolto favorevolmente anche dalla letteratura, che iniziò a utilizzarlo secondo due accezioni contrapposte: «chi lo utilizzava in accezione positiva sottolineava la novità del fenomeno e insieme il suo collegamento con la grande tradizione ottocentesca, messa da parte durante gli anni del fascismo; chi lo impiegava in accezione negativa ne sottolineava il carattere occasionale, troppo legato alla cronaca immediata, e gli si opponeva l’ipotesi di un *realismo* più maturo e cosciente delle proprie prospettive».<sup>36</sup>

Nonostante l’attribuzione di questa corrente letteraria all’immediato secondo Dopoguerra, la critica tutt’oggi concorda nel rintracciare le radici del Neorealismo italiano già negli anni Trenta, specialmente nelle opere di Elio Vittorini, di Beppe Fenoglio e di Cesare Pavese. Romano Luperini<sup>37</sup> identifica questo primo momento come “nuovo realismo” (coincidente con gli anni Trenta), caratterizzato da una poetica eterogenea che ancora, tranne poche eccezioni, non si presentava come letteratura di denuncia: per questi autori pionieri il Neorealismo rappresentò esclusivamente uno sfondo tematico che non riuscì totalmente a piegare la forma, essendo ancora adeguata alla tradizione letteraria, infatti le loro opere «più che i caratteri di una risolta e compatta poetica neorealistica [...] manifestano, fra sé in diversa misura, lo scacco della presa di contatto con l’insuperabile

---

<sup>35</sup> GIULIO FERRONI, ANDREA CORTELLESA, ITALO PANTANI, SILVIA TATTI, *Storia e testi della letteratura italiana. Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)*, Milano, Mondadori Education, 2013, p. 41.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 669 ss, <https://www.homolaicus.com/letteratura/neorealismo/fasi.htm#1> (data di ultima consultazione: 02/04/2021).

drammaticità del reale, e magari una tendenziale – forse inevitabile – fuga verso l’utopia».<sup>38</sup>

Diverso fu invece il Neorealismo postbellico (1943-1956) che vide uno sviluppo letterario lineare, grazie anche all’influenza del PCI, partendo dalle cronache e memorie di guerra fino alla costruzione di una poetica condivisa e fondata sulla partecipazione, presente anche in *Uomini e no*, di tendenza populista, costellata di nuovi eroi delle vicende umane: umili oppressi capaci di resistere e riscattare le sorti del Popolo.

È pertanto in questo contesto letterario-culturale che si giustifica e rafforza in Vittorini l’immagine di Defoe come narratore della “resistenza” e della “ricostruzione”: viene esaltata la sua capacità di agire attivamente in un contesto ostile che riesce a convertire secondo le proprie necessità, rifondando la civiltà. Contemporaneamente si comprende come gli eventi storici della guerra e della Resistenza abbiano privilegiato una forma di narrazione cronachistica prossima al diario: chi scriveva sulla guerra negli anni Trenta e Quaranta era spesso coinvolto attivamente nelle azioni di militanza e stampa clandestina, come accadde nel ’43 allo stesso Vittorini, pertanto la realtà dei fatti veniva inevitabilmente interiorizzata e restituita alla collettività come impressione; si è già detto come l’“io individuale” catturò l’attenzione dell’autore siciliano a partire dalle letture personali dei romanzieri francesi, tuttavia nel contesto storico contemporaneo l’introspezione della voce narrante non poteva più ripiegarsi su se stessa come nella *Recherche* proustiana, ma doveva rivolgersi all’esterno, osservare “fuori dalla finestra”, esattamente come fece Katherine Mansfield, scrittrice americana a cui Vittorini dedicò un importante articolo nel 1932, elogiando la forma del suo monologo interiore aperto verso la

---

<sup>38</sup> RAFFAELE CAVALLUZZI, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un’utopia della realtà*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», maggio/dicembre 2002, vol. 31, n. 2/3, p. 72.

realtà, verso quella dimensione sociale e politica che divenne sempre più fondamentale per la costruzione poetica degli anni Trenta.

La cifra dello stile della Mansfield è riscontrabile nella sua capacità di giungere al piano più profondo del reale che quindi si sdoppia in un rapporto di struttura-sottostruttura, grazie alla tecnica narrativa del discorso indiretto libero che le consente di operare uno scarto tra la voce narrante e la focalizzazione interna su un personaggio: questo modello di rappresentazione del reale anticipa il concetto “due volte reale”, caratterizzante l’intera narrazione di *Conversazione in Sicilia*. Ulteriore evoluzione a partire da questa tecnica è l’utilizzo del linguaggio “corale”, riscontrabile sia in *Conversazione in Sicilia* sia in *Uomini e no* e che consente a Vittorini di attuare quella “presa diretta” su una realtà popolare di cui si osservano i movimenti e le dinamiche.

Per ricapitolare e concludere, il percorso della formazione poetica del primo Vittorini non fu costituito da tappe consequenzialmente progressive e da fonti letterariamente omogenee, ma da superamenti e negazioni dei modelli precedenti in favore di nuovi, provenienti quest’ultimi soprattutto prima dai romanzieri europei e successivamente dagli autori anglo-americani; si definirono così alcuni punti costitutivi della prima narrativa vittoriniana, quali l’attenzione per il popolo e la gente comune, l’attenzione alla realtà restituita attraverso gli occhi della memoria e dell’infanzia, in un atteggiamento contemplativo in cui l’arte si fa mezzo di verità.

## CAPITOLO SECONDO

### LIBERTÀ DI STAMPA E CENSURA

#### II.1. Il sistema della censura fascista e i limiti al consenso

Nel corso degli ultimi decenni numerose sono state le iniziative di marketing che hanno promosso presso il grande pubblico dispense, collane, programmi televisivi ed eventi pubblici dedicati al fascismo, aiutando così la ricerca storiografica ad approfondire e far luce sulle questioni che ancora oggi risultano ambigue,<sup>1</sup> e che talvolta sono state oggetto di una narrazione mitizzante che si è diffusa come la “vulgata” sul fascismo: un regime totalitario ferreo, in cui la legge era una e una soltanto e coincideva con la voce imperiosa di Mussolini, che metteva a tacere con il pugno di ferro qualsiasi dissenso. Tuttavia l’attento esame dei documenti storici e gli incroci con testimonianze che giungono al di fuori degli uffici del duce, dimostrano come uno dei più celebri totalitarismi del Novecento fosse in realtà un apparato non privo di contraddizioni e lacune interne, e le cui direttive ambigue, più numerose di quanto non si creda, tradissero una sostanziale fragilità di Mussolini dinnanzi all’assunzione delle proprie responsabilità nelle vesti di duce dell’Italia.

---

<sup>1</sup> VITO ZAGARRIO, *Fascismo e intellettuali*, in «Studi Storici», n. 2, 1981, pp. 291-292.

Mussolini era consapevole che la costruzione dell'Italia fascista si reggesse su tre pilastri: politica, industria e cultura. Era già chiaro dal congresso tenutosi a Bologna nel 1925, in cui venne presentato il manifesto degli intellettuali fascisti, che la cultura sarebbe stato un tema sempre più prioritario nell'agenda del duce; una questione così importante richiedeva una progettazione a lungo termine e dunque una serie di provvedimenti che sia non destassero eccessivo sospetto agli occhi dell'opinione pubblica, sia gli consentissero di costruire una macchina di controllo sempre più restrittiva ed efficace: la censura.

In realtà la censura non nacque con il fascismo, ma con l'Italia liberale: fino al 1915 veniva affidato alle prefetture il compito di controllare le pubblicazioni, affinché venissero vietate tutte le opere ritenute sovversive e pornografiche; si trattava di una forma di censura ancora piuttosto rudimentale, atta al mantenimento dell'ordine pubblico e della morale in tema di costumi. Il sistema delle prefetture verrà in seguito adottato anche dalla rete di controllo del regime, giacché consentiva al potere accentratosi a Roma di infiltrarsi in modo più capillare nel tessuto editoriale italiano.

La macchina della censura fascista si avviò nel 1923, quando il duce ritenne opportuno fascistizzare la stampa servendosi dell'Agenzia Stefani (precursore dell'ANSA), che aveva il compito di fornire ai vari giornali le notizie, specie di ambito politico, che dovevano essere pubblicate, costituendo quindi l'unica fonte ufficiale del regime; era fondamentale che si pubblicassero esclusivamente notizie che portassero meriti all'opera di Mussolini, pertanto tra il 1928-1929 venne vietato ai giornalisti di trattare argomenti di cronaca nera, disastri ambientali, suicidi e nello specifico vennero vietati nel 1926 tutti gli atti e gli scritti che pubblicizzavano l'aborto.

Giorgio Fabre approfondisce la divergenza che si era venuta tuttavia a creare tra la censura, e la sua applicazione, e gli effettivi dati dell'Istat in merito ai suicidi in Italia,



rilevando come in realtà il numero di casi registrati tra il 1932 e il 1944 fosse contraddistinto da una costante diminuzione annua, smentendo dunque quella che sarebbe stata la logica causa alla base dell'ordine di censurare sui giornali e nei libri<sup>2</sup> qualsiasi riferimento al suicidio, segno dunque che Mussolini sia non leggeva le effettive statistiche sia era mosso da un'angoscia personale che risultava in un ossessivo bisogno di costruire un'immagine felice del fascismo, ben oltre le reali necessità.<sup>3</sup>

Verso la metà degli anni Venti la censura sui libri riproduceva ancora quella piuttosto "morbida" dell'epoca liberale, vietando dunque solo le pubblicazioni ritenute offensive verso la morale o sovversive. Il motivo per cui il controllo sulla libertà di espressione colpì prima il giornalismo, e solo in seguito l'editoria, risiede nella convinzione e timore del duce che la stampa fosse il peggior avversario politico al di fuori del parlamento, che era già stato "ripulito", pertanto era necessario occuparsi in prima istanza dei giornali. In secondo luogo è probabile che Mussolini ritenesse la censura libraria una rivoluzione troppo brutale e difficile da far passare inosservata, considerazioni che condizioneranno il *modus operandi* del duce anche negli anni Trenta, e inoltre a questa data le sue conoscenze relative al mondo editoriale erano ancora scarse per tracciare un efficace piano di controllo.<sup>4</sup>

Bisogna inoltre ricordare come il settore dei libri fosse entrato in grave crisi nel Primo dopoguerra, seguendo la tendenza dell'industria italiana che, conclusosi il conflitto mondiale, dovette convertirsi con difficoltà da industria bellica a industria di "pace". Eppure alla fine degli anni Venti si registrò la ripresa dell'editoria grazie alla pubblicazione di opere straniere, decretando il 1929 come l'anno del *boom* delle

---

<sup>2</sup> Tale misura comportava l'intervento diretto di editori e scrittori sulle opere, tagliando o riscrivendo interi brani, affinché l'opera ricevesse il nulla osta da parte del Ministero.

<sup>3</sup> GIORGIO FABRE, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo Mondadori, 2018, pp. 213-215.

<sup>4</sup> Ivi, p. 32.

traduzioni, con l'inaugurazione della collana «Gialli» di Mondadori. Come si vedrà in seguito, affrontando il caso di *Americana*, l'incremento dei libri stranieri pubblicati in Italia sollecitò il regime a prendere provvedimenti e stringere ulteriormente la morsa della censura: il primo passo significativo avvenne quando alla Mondadori venne proibito di pubblicare la traduzione di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, best seller dell'autore tedesco Erich Maria Remarque. Fu in concomitanza con la ripresa dell'editoria che la macchina della censura divenne più sistematica, interessando l'intero mondo culturale, dai libri e le riviste al cinema.

Ancora oggi rimane tuttavia da approfondire l'effettivo ruolo rivestito da Arnaldo Mussolini, fratello del duce, nell'orchestrare tale macchina, giacché è ritenuto certo che fosse lui a impartire le linee direttive in materia di censura, vista la posizione ricoperta di direttore amministrativo de «Il Popolo d'Italia», rivista del duce, e il ruolo che ebbe sia come correttore di bozze dei discorsi pubblici del fratello sia come patrocinatore della Scuola di Mistica Fascista<sup>5</sup> a Milano nel 1930, che si prefiggeva lo scopo di ritrovare e rafforzare le radici del movimento fascista.

Giorgio Fabre ricorda come anche il rapporto con la Chiesa fu significativo per l'istituzionalizzazione della censura: nonostante il Concordato, il dialogo tra il Vaticano e Mussolini non fu privo di attriti, come si evince dall'episodio che riguarda *I promessi sposi* di Guido da Verona, riscrittura del celebre romanzo manzoniano ritenuta blasfema dalla Chiesa che la mise prontamente all'indice nel 1929, costringendo il duce a intervenire direttamente sul ritiro dell'opera, pubblicata da Mondadori. Da questo scontro Mussolini

---

<sup>5</sup> La scuola venne fondata da un giovane studente di giurisprudenza triestino, Niccolò Gianì, e patrocinata da Arnaldo Mussolini. Venne poi intitolata a Sandro Italo Mussolini, figlio di Arnaldo che morì a soli vent'anni di leucemia, ma che ebbe modo di dirigere l'«Opera Nazionale Balilla». La scuola fu impegnata soprattutto nell'organizzazione di conferenze pubbliche. Lo scopo fu quello di avviare una riflessione, a beneficio della futura classe dirigente, sulla dimensione spirituale e morale del fascismo (IVAN CAROZZI, *Facce, razze, fascismi. Gli studi della scuola di mistica fascista*, <https://www.iltascabile.com/linguaggi/scuola-mistica-fascista/>, ultima consultazione in data 11/09/2021).

apprese le modalità più intransigenti con cui la Santa Sede agiva contro qualsiasi pubblicazione ritenuta offensiva per la religione, tuttavia permaneva una sostanziale differenza tra la censura ecclesiastica e quella di Stato: mentre la prima era preventiva e si fondava su indici che venivano divulgati sulla stampa sia nazionale sia estera, quella del fascismo, guidata da un duce che tradiva una certa paranoia, era ancora *post facto* e i suoi indici costituivano documenti riservati a stretta circolazione, sicché la loro pubblicazione venne resa nota solo anni dopo.<sup>6</sup>

Negli anni Trenta Mussolini esercitò progressivamente un controllo sempre più pressante sui libri, seppur mantenendo le disposizioni previste dalla legge di pubblica sicurezza del 6 novembre 1926, che delegava il controllo censorio alla polizia; con la circolare del 10 marzo 1932 si dispose che gli editori informassero la prefettura di “titolo e autore” prima della pubblicazione. Era dunque ormai innegabile che in Italia vigesse la censura di Stato, che non era più circoscritta alla sfera politica, ma si estendeva a questioni di “ordine pubblico” che interessavano anche temi quali l'*horror*, la massoneria, l'immoralità e lo screditamento del clero e dell'italianità: sempre Fabre ritiene che Mussolini intervenisse direttamente su determinate opere, dopo averle lette personalmente, dedicando maggiore attenzione ai libri che trattavano dei *gangster* italoamericani, personaggi che avrebbero rischiato di rovinare l'immagine dell'Italia fascista all'estero.<sup>7</sup> Un autore di cui certamente si occupò con vivo interesse fu Hemingway: il romanzo *Addio alle armi*, che sarà pubblicato solo nel 1946, venne accusato di deridere la disfatta di Caporetto e pertanto il duce ostacolò non solo la traduzione di qualsiasi opera dello scrittore americano, ma anche la proiezione nelle sale italiane del film tratto dal romanzo.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> G. FABRE, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri*, Mondadori, cit., pp. 105-112.

<sup>7</sup> Ivi, p. 165.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Mussolini, lettore vorace che si faceva recapitare i libri direttamente dagli autori, stava diventando un vero “editore massimo”,<sup>9</sup> accentrando su di sé un tale controllo che tradiva sia una certa velleità augustea da *princeps* sia un’insicurezza insita nel bisogno di esercitare un controllo diretto su ogni aspetto della vita dello Stato, costituendo un atteggiamento che tuttavia mostrava punti di debolezza poiché non era insolito che qualcosa sfuggisse al controllo dei prefetti o che addirittura questi agissero talvolta senza aver consultato i vertici: la censura *post facto* unita all’ingerenza di Mussolini si stava rivelando un sistema di controllo a scarsa tenuta.

Se la Chiesa aveva impartito un’importante lezione a Mussolini, altrettanto fece la Germania di Hitler con i celebri roghi dei libri che si tennero in diverse città tedesche il 10 maggio 1933; nonostante la grande risonanza mediatica che la notizia ebbe all’estero, in Italia l’Ufficio Stampa preferì soffocare il clamore di questi roghi, descritti da pochi giornali come iniziative contro la letteratura marxista e antitedesca. La necessità di ridimensionare l’importanza di questo evento era dovuta all’imminente visita in Italia del Ministro della Propaganda Goebbels, prevista neanche venti giorni dopo i roghi, ai quali si diceva avesse preso parte lo stesso ministro tedesco (per l’appunto a quello di Berlino); il ministero nazista ispirò le modifiche che interessarono l’Ufficio Stampa del duce, che il 6 settembre 1934 divenne il nuovo “Sottosegretariato alla stampa e propaganda”, affidato al cognato Galeazzo Ciano.

Sebbene l’Italia guardasse con ammirazione all’organizzazione della propaganda nazista, in tema di censura Mussolini preferì mantenere l’atteggiamento riservato che aveva sempre contraddistinto il suo operato, rifiutandosi di replicare in Italia uno spettacolo così violento come i roghi dei libri, non in quanto impossibili da attuare ma

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 167.

poiché una mossa così scoperta avrebbe sicuramente minato la facciata “liberale” di cui si fregiava il regime.<sup>10</sup>

La vera svolta giunse nel 1934 attraverso la circolare n. 442/9532 del 3 aprile, che imponeva agli editori di inviare tre copie di ogni opera alla prefettura prima della pubblicazione: veniva così introdotta per la prima volta la censura di Stato preventiva. Tale decisione venne presa direttamente da Mussolini a seguito della pubblicazione del controverso romanzo della scrittrice Mura (al secolo Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri), intitolato *Samadù, amore negro*: la vicenda narra l'amore tra una giovane vedova appartenente all'alta borghesia romana, Silvia, e il suo vicino di stanza africano, Sambahù Niôminkas. Il loro matrimonio implicava tutte le difficoltà che una coppia interrazziale era costretta ad affrontare per superare le divergenze culturali e i giudizi maligni di una società che, all'alba della guerra in Etiopia, considerava una razza inferiore il “diverso”; sebbene all'inizio Silvia si fosse fatta portatrice di istanze antirazziste e inclusive, la sua relazione con Sambahù era destinata a concludersi con il divorzio e il ritorno dell'uomo nella “primitiva e selvaggia” Africa, lasciandole tuttavia un figlio, frutto di un amore interrazziale fallito. Il personaggio di Silvia rappresentava tutto ciò contro cui combatteva la cultura fascista: il matrimonio interrazziale (specialmente se la razza bianca è costituita da una donna), la rivendicazione femminile di autodeterminarsi, scegliendo sia quale uomo sposare sia crescendo il figlio da sola, e in ultimo luogo il divorzio.

Risulta chiaro che dinnanzi a simili “abomini letterari”<sup>11</sup> il duce non potesse più temporeggiare, bloccando le opere solo a pubblicazione avvenuta: era necessario agire

---

<sup>10</sup> Un'altra rilevante differenza tra la censura tedesca e fascista risiedeva nella nomina delle cariche al vertice: se la Germania ritenne opportuno servirsi di organizzazioni esterne allo Stato per alimentare la macchina del controllo, Mussolini invece rimase sempre coerente con il pensiero che un tale sistema si potesse sorreggere solo attraverso membri fidati, legati direttamente al duce (ivi, pp. 241-243).

<sup>11</sup> All'indomani dell'indignata reazione di Mussolini al romanzo di Mura, Vittorini pubblicò un articolo su «Il Bargello», intitolato *Una censura letteraria?*, in cui prese le difese della scrittrice accusando la censura del

preventivamente affinché la cultura fascista, che si istituzionalizza proprio negli anni Trenta, si mantenesse integra, preservata dalla circolazione anche solo ristretta di opere così controverse.

La stretta della morsa censoria a sfondo razzista anticipava di soli quattro anni la bonifica libraria che si sarebbe inaugurata nel 1938, in conseguenza alla promulgazione delle leggi razziali in Italia, e di cui si tratterà in merito alla vicenda di *Americana* e alla problematica questione delle traduzioni durante il fascismo.

In conclusione si può affermare che la censura del regime ebbe le sue peculiarità, tali da distinguerla significativamente da altri casi analoghi: si trattò innanzitutto di una censura «verticale»,<sup>12</sup> poiché il controllo veniva esercitato direttamente dal duce, senza appoggiarsi a istituzioni esterne al regime stesso, inoltre la censura sui libri non era suffragata da una determinata scelta letteraria, sicché la revisione sui testi significava genericamente tagliare tutto ciò che non era conforme ai valori fascisti, senza alcuna pretesa di modellare la letteratura italiana.<sup>13</sup> Per questa ragione il regime non giunse mai a prendere drastiche decisioni sulla letteratura e specialmente sulle traduzioni, neanche quando il conflitto era ormai scoppiato e i nemici erano stati dichiarati, tanto che gli autori americani continueranno a essere comunque pubblicati, nonostante vigessero norme sempre più restrittive; tale “apertura” culturale fu giustificata anche dal rapporto intrattenuto tra il Ministero della propaganda fascista e le case editrici, che si dimostrarono in larga parte fin da subito collaborative con il regime, anche se non mancarono tensioni tra gli ufficiali e gli editori, che in questo decennio costituirono delle vere e proprie

---

regime di rischiare di penalizzare i Boccaccio dei tempi nostri (ivi, p. 160).

<sup>12</sup> Ivi, p. 256.

<sup>13</sup> Ivi, p. 260.

personalità intellettuali capaci di indirizzare permanentemente la linea editoriale della casa editrice da loro stessi fondata.<sup>14</sup>

Spesso oggi si ricordano gli editori di cultura, si pensi ai nomi di Einaudi e Laterza, come editori “antifascisti”, forse anche grazie ai collaboratori che di tale titolo sentirono il bisogno di fregiarsi (Benedetto Croce, Elio Vittorini, Leone Ginzburg e Cesare Pavese *in primis*), tuttavia come nel caso già discusso della rivista «Solaria»,<sup>15</sup> anche gli editori che perseguivano una linea editoriale non sempre allineata al regime non possono definirsi *tout court* “dissidenti”: si è già stabilito che Mussolini, per creare una nuova cultura fascista, dovette mantenere una certa flessibilità anche verso il mondo dell’editoria, atteggiamento che permise di conseguenza ad alcuni editori di pubblicare opere che non sempre rispettavano i criteri stabiliti, rafforzando oggi l’opinione secondo cui la cultura accademica fosse di fondo impermeabile al fascismo.<sup>16</sup>

Laterza, assecondando la linea tracciata da Benedetto Croce,<sup>17</sup> continuò a pubblicare opere ispirate al liberalismo, incorrendo tuttavia più volte nella censura, mentre Giulio Einaudi, tralasciando le presunte attività cospirative che coinvolgevano il gruppo torinese, dichiarò che «nei confronti del regime l’idea comune della Einaudi era quella di avere la possibilità di esprimersi liberamente»,<sup>18</sup> ponendosi dunque in una prospettiva di

---

<sup>14</sup> Alberto Cadioli e Giuliano Vignini sottolineano come gli anni Trenta furono caratterizzati dalla fondazione di diverse case editrici dirette dalla figura dell’«editore protagonista»: si ricordano soprattutto le vicende di Bompiani, Einaudi, Guanda, Rizzoli e Garzanti (ALBERTO CADIOLI, GIULIANO VIGNINI, *Storia dell’editoria in Italia. Dall’Unità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018, pp. 76-82).

<sup>15</sup> Le principali riviste letterarie come «Solaria» riuscirono ad aprire collane di saggistica in cui espandere la cultura militante da rivista. Queste edizioni non rappresentarono mai una vera minaccia per il regime, giacché le opere erano autofinanziate, costringendo spesso gli stessi direttori a indebitarsi per pubblicare, e inoltre le possibilità di stampa erano così ristrette da produrre un numero assai limitato di copie, tale da diffondersi solamente entro una stretta cerchia di intellettuali (ivi, pp. 74-75).

<sup>16</sup> V. ZAGARRIO, *Fascismo e intellettuali*, cit., p. 297.

<sup>17</sup> Nel 1925 Benedetto Croce, per anni stretto collaboratore di Giovanni Laterza, pubblicò in aperto dissenso verso il regime la *Protesta al Manifesto degli intellettuali fascisti*, ponendosi dunque fin dal principio della dittatura come voce dell’antifascismo militante (A. CADIOLI, G. VIGNINI, *Storia dell’editoria in Italia. Dall’Unità a oggi*, cit., p. 84).

<sup>18</sup> SEVERINO CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018 (1991), p. 30.

dissenso pubblicamente apolitico, come “limite” all’azione della propaganda piuttosto che come una legittimata opposizione antifascista.

La complicata questione sulla natura del dissenso degli editori durante la censura è ben riassunta da Christopher Rundle:

Quando i fascisti, giunti al potere, iniziarono a fare pressioni sul settore editoriale perché si “autodisciplinasse” in conformità all’agenda politica e ideologica del regime, la quasi totalità delle case editrici si adeguò o, quanto meno, si rifugiò in una forma di silenzio dissenziente. [...] Andrebbe detto tuttavia che questo “dissenso” era in realtà una forma di raffinato distacco e non poteva di certo essere considerato come un’opposizione attiva al regime. Infine, vi era la casa editrice di Giulio Einaudi, fondata alla fine del 1933 e che divenne il punto di riferimento per i giovani intellettuali dissidenti, specie quelli associati con il movimento di Giustizia e Libertà; tuttavia, nonostante l’arresto e il breve confino, persino Einaudi riuscì a instaurare un rapporto di lavoro con il regime.<sup>19</sup>

In questo capitolo si è dunque affrontato l’avvento della censura e il suo sviluppo, tra la necessità di affermare un’unica ideologia imperante e quella di mantenere il consenso attraverso un atteggiamento moderato verso gli editori, che spontaneamente aderirono in diversa misura alle imposizioni ministeriali, garantendosi così una certa fiducia che gli consentì in parte di autogestirsi in termini di pianificazione editoriale.

La pretesa di mantenere libera *de iure* ogni forma artistica, mai negata pubblicamente da Mussolini,<sup>20</sup> condurrà lo stesso Ministero della propaganda ad acconsentire nel 1941 alla pubblicazione di una temeraria antologia che raccoglieva i più

---

<sup>19</sup> CHRISTOPHER RUNDLE, *Il vizio dell’esterofilia. Editoria e traduzioni nell’Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019 (Bern 2010), p. 41.

<sup>20</sup> Durante gli anni della Repubblica sociale, Mussolini confidò al medico personale Georg Zachariae di essere decisamente contrario alle direttive di Stato in campo letterario. Giorgio Fabre confuta parzialmente la tarda confessione del duce, notando come di fatto la censura in Italia ci sia stata, sebbene non sempre continua e coerente. Sarebbero state proprio le falle interne alla macchina stessa a rendere comunque il controllo aperto a forme di libera espressione, tali da non conformare mai la letteratura italiana (G. FABRE, *Il censore e l’editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, cit., pp. 259-260).



grandi scrittori d'America, infiammando la polemica sulle traduzioni e portando inevitabilmente la letteratura al centro di un articolato dibattito politico.

## CAPITOLO TERZO

### *IL GAROFANO ROSSO*

#### **III.1. Storia di un romanzo censurato**

Nel 1933 uscì su «Solaria» la prima puntata de *Il garofano rosso*, romanzo d'esordio di Vittorini, insieme ad altri pochi romanzi d'appendice. Questi affrontavano principalmente temi correlati all'adolescenza: la vita nei collegi, lo sconvolgimento portato dalla scoperta dell'*eros* e il rapporto con il gruppo dei pari; tale scelta editoriale era giustificata dalla vicinanza di «Solaria» alla «Nouvelle Revue Française», rivista parigina fondata nel 1908 da André Gide e divenuta esempio di modernità specie per Giansiro Ferrata, il quale consigliò a Carocci di attenuare il “carattere magistrale” di «Solaria», affinché la rivista si adeguasse alle tendenze letterarie promosse dal Modernismo europeo.

È tuttavia da precisare che i racconti di formazione pubblicati non erano tendenzialmente ambientati in epoca contemporanea, ma si collocavano in tempi remoti più sicuri. Questo però non fu il caso de *Il garofano rosso*, che narrava la *Bildung* di un giovane ragazzo siciliano, Alessio Mainardi, ai tempi del Fascismo dei primi anni Venti.

Vittorini vide pubblicate solo otto puntate del suo romanzo (la pubblicazione si interruppe nell'agosto del 1934), e la sesta e la settima in particolare subirono l'intervento della censura; la revisione imposta al testo non era formalmente di natura ideologica ma

morale, a causa di alcune scene eccessivamente descritte da Vittorini e ritenute pertanto oscene, come accadde anche a *Le figlie del generale* di Enrico Terracini, presente a sua volta nel numero in cui comparve la sesta puntata del romanzo vittoriniano.

Secondo la ricostruzione condotta da Lorenzo Greco, l'applicazione della censura non era semplicemente volta a osteggiare l'erotismo letterario, invisibile alla mentalità ipocrita della classe borghese, ma rappresentava in realtà un ulteriore rafforzamento dell'alleanza che il regime aveva stretto con la Chiesa Cattolica, con cui cercava di raggiungere un'intesa sempre più proficua, assecondandone le pretese anche in materia di costumi.<sup>1</sup> Inoltre il testo di Vittorini aveva suscitato presto le polemiche da parte di alcuni esponenti politici della Sicilia, che giudicavano la descrizione della loro terra e della loro gente come un'offesa inaccettabile e pertanto chiedevano un tempestivo intervento da parte delle autorità competenti.

Anche alla censura non piacque il ritratto della gioventù ribelle che emergeva da quelle pagine, giacché negli anni Trenta il regime riteneva sconveniente associare la gioventù fascista a insurrezioni e occupazioni scolastiche, preferendo invece affermare un'immagine di Fascismo istituzionalizzato, devoto all'ordine e all'obbedienza.

Nonostante la resistenza opposta dallo scrittore, il quale riteneva l'intervento censorio immotivato, e sebbene Carocci avesse invitato i suoi autori a una maggiore prudenza e vigilanza nell'atto creativo, la puntata VII de *Il garofano rosso* venne pubblicata con evidenti spazi bianchi a segnalare gli interventi della censura.

Per mantenere un'apparente tolleranza nei riguardi dell'editoria, il regime e l'organo della censura non intervenivano mai direttamente sui testi, bensì delegavano la sorveglianza delle bozze agli stessi redattori ed editori, rendendoli collaboratori del regime

---

<sup>1</sup> LORENZO GRECO, *Censura e scrittura. Vittorini, lo pseudo-Malaparte, Gadda*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 99-100.

stesso: quando le raccomandazioni della redazione non erano sufficienti, il testo veniva allora presentato ai censori che si preoccupavano di segnalare quali passi necessitassero di revisione o addirittura dell'espunzione.

Conclusosi nel '34 l'*iter* di pubblicazione su «*Solaria*», Vittorini intervenne sui passi precedentemente censurati affinché l'opera potesse essere pubblicata integralmente come romanzo,<sup>2</sup> questa volta per conto della Mondadori. Ne conseguì che la stesura del testo si tenne tra il 1933 e il 1935, anno in cui Mondadori si propose di pubblicare interamente *Il garofano rosso*, previa revisione per evitare di incorrere nuovamente nella censura. Tuttavia anche questo tentativo fallì.

Fu allora che Vittorini, ormai assiduo frequentatore di Milano e impegnato in nuovi progetti letterari, decise di abbandonare la pubblicazione del romanzo:

Per questo ora il libro *risulta* non pubblicato. Non perché io *non l'abbia* pubblicato. Anzi, alcuni mesi dopo l'ultima puntata di *Solaria*, mirando a metterlo fuori in volume, riscrissi in modo che non dessero più "noia alla censura" tutte le parti non pubblicate e ritoccai le pubblicate in conseguenza, per tenere il più possibile un tono e un linguaggio uniformi. L'editore Mondadori me lo prese, io mi impegnai con lui, e il dattiloscritto fu spedito a Roma a cercarvi il permesso di pubblicazione. Passò un altro anno, si giunse al '37, il permesso non veniva, e si giunse a un giorno del '38 in cui il dattiloscritto tornò definitivamente bocciato. Io allora ero dietro a *Conversazione in Sicilia*; la rivista *Letteratura*, che a Firenze continuava *Solaria*, me ne aveva pubblicato, di tre mesi in tre mesi, già tre puntate; e non mi curai più di *Garofano rosso*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Lorenzo Greco suddivide gli interventi di Vittorini nelle tre categorie seguenti: «A) Vittorini segue puntualmente l'indicazione del funzionario, cassando definitivamente brani che solo le presenti bozze restituiscono. B) Egli ripensa quel che aveva scritto, rivede e corregge, in genere migliorando la qualità letteraria del testo ... quasi in sintonia e, comunque, in coincidenza con la segnalazione esterna. C) Quando la censura gli sembra davvero ottusa e meschina, egli non esita (già nel '35: e questo sembra importante, per valutare certa sua indipendenza) a trasgredirla, ripristinando il testo così come era» (ivi, p. 117).

<sup>3</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano, Bompiani, 2018 (1948), p. 206.

Tredici anni dopo, nel 1948, Mondadori contattò lo scrittore riproponendogli di pubblicare *Il garofano rosso*, operazione editoriale che questa volta avrebbe ottenuto maggiore successo grazie alla caduta del regime e della censura che ne conseguiva. È da ritenere, dato il tempo trascorso tra la consegna del dattiloscritto e la pubblicazione, che la lezione del testo pubblicata nel Dopoguerra corrispondesse ancora a quella consegnata nel '35: nella *Prefazione* all'opera, Vittorini ammise di averne "riscritto" alcune parti per aggirare la penna censoria e di non sentire più *Il garofano rosso* come "suo" romanzo, ormai così distante, nella forma e nel contenuto, dagli ideali letterari e politici abbracciati durante gli anni dell'antifascismo:

Voglio solo precisare che io m'ero accorto di non avere più nel *Garofano rosso* un libro "mio" nell'atto stesso in cui lo ritoccavo per la censura. [...] Quello che io ero diventato non trovava nel libro alcun appiglio per manifestarsi. [...] mi erano d'ostacolo il modo cui avevo creduto di dover attenermi nel rappresentare la vicenda, il realismo psicologico di cui mi ero servito per descriverne i personaggi, l'angolo visuale da cui mi ero sforzato di osservare idee ed affetti nei personaggi, insomma il suo linguaggio.<sup>4</sup>

Poiché risultava impossibile restituire al pubblico il testo originale incensurato, che avrebbe richiesto delle reintegrazioni a memoria, l'unica giustificazione per la pubblicazione postuma del romanzo risiedeva nel valore storico della vicenda narrata: fu lo stesso Vittorini, sempre nella *Prefazione* all'edizione del 1948, a dichiarare come *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* rappresentassero la rinneazione poetica e ideologica del suo primo romanzo, che tuttavia necessitava di essere pubblicato in qualità di documento storico.

---

<sup>4</sup> Ivi, pp. 208-209.

Se sul piano della poetica *Il garofano rosso* aveva disatteso le aspettative del romanzo moderno, a causa di un realismo psicologico non ancora adeguato ai canoni del genere analitico e adatto all'esclusiva raccolta di dati espliciti della realtà ma non alla ricostruzione di un'idea complessiva di quest'ultima, sul piano storico invece il libro forniva «una cartina tornasole dei rivolgimenti politici e delle aspettative della generazione degli “anni perduti” nelle pericolose mistificazioni di un fascismo bifronte».<sup>5</sup>

L'edizione pubblicata nella collana arancione di «Medusa» voleva pertanto essere da parte dell'autore il saldo di un debito nei confronti della società cui apparteneva: «Il principale valore documentario del libro è tuttavia nel contributo che può dare a una storia dell'Italia sotto il fascismo e ad una caratterizzazione dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi o procurati, può esercitare sui giovani».<sup>6</sup>

Bisogna comunque precisare che le affermazioni di Vittorini, siano esse di natura filologica o storica, devono essere accolte con la dovuta cautela: la vicenda narrata nel romanzo presenta certamente dei riferimenti autobiografici e storici, che tuttavia vengono riproposti secondo una lettura non propriamente oggettiva dei fatti, come avviene in relazione al rapporto tra i giovani e il Fascismo degli anni Venti.

Un ultimo avvertimento. Lo stato d'animo giovanile rispetto al fascismo non è analizzato nel libro in modo da riflettere storicamente qual esso fu al sorgere della dittatura. Vi si combinano convinzioni che si erano formate, tra i giovani, più tardi, e illusioni molto comuni proprio negli anni in cui scrivevo il libro, il '33 e il '34. Anzi, i giudizi espliciti su fascismo e comunismo messi in bocca al ragazzo Tarquinio, l'amico *più grande* del ragazzo protagonista, sono tipici di quegli anni. Ricorrevano di continuo nella stampa dei GUF e persino in qualche settimanale di Federazione.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> ANDREA GIALLORETO, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza*, in «Chroniques italiennes», n. 79/80, 2007, p. 4.

<sup>6</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 224.

<sup>7</sup> Ivi, p. 225.

La *Prefazione* pertanto costituisce il commento all'opera, necessario a seguito dei cambiamenti politici e letterari avvenuti con la conclusione della Guerra; sancisce il definitivo distacco dell'autore da un romanzo che non sente più appartenergli nelle istanze poetiche e ideologiche, ma che può fornire ancora oggi, sebbene in una forma non proprio raffinata, la testimonianza di un passato che l'Italia non ha mai superato definitivamente, mettendo in luce le insidie che un movimento come il Fascismo può presentare soprattutto per i giovani, perché «è sempre tanto più facile lasciarsi prendere da una corrente che resistervi».<sup>8</sup>

### **III.2. Formazione di un giovane fascista: la doppia *Bildung***

Le avventure adolescenziali di Alessio Mainardi, nell'edizione di riferimento del 1948, vengono narrate in quindici capitoli non titolati.

I primi tre fungono da introduzione alla vicenda: al lettore vengono presentati i personaggi principali, quali il protagonista Alessio, liceale siciliano che studia in un collegio in città, e che condivide la camera della pensione con l'amico Tarquinio Masséo, suo coetaneo originario della città di Quero ed esponente della gioventù ribelle di quegli anni, che si identificava in valori antiborghesi e sentimenti rivoluzionari. I due trascorrono il loro tempo presso la "cava", luogo di ritrovo per giovani studenti impegnati in discorsi che spaziano dall'amore alla politica:

E "cava" non era soltanto la bottega, ma quell'ora speciale di buio e di lumi accesi, tutti quei vicoli là presso, su quell'ora, pieni di scalpiti misteriosi di cavalli, e tutte le cose che avevamo da dirci, là dentro, rosicchiando castagne secche, di donne, di terre, di bastonate, d'aeroplani e automobili, di gioco del calcio, di libri e di

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

avvenire. Era quello che avevamo in comune. [...] Tutte le cose che egli sapeva diventavano tra noi comuni. I suoi libri diventavano i miei libri, le sue idee diventavano le mie idee, la sua logica diventava la mia logica.<sup>9</sup>

Il rapporto tra Alessio e Tarquinio, il quale svolge la “funzione di traino”,<sup>10</sup> esplica lo sviluppo della socializzazione durante l’adolescenza, età in cui il sistema di riferimento si sposta dai genitori al gruppo dei pari, con cui condividere quella che negli ultimi anni la psicologia ha definito “cultura adolescenziale”. Si tratta della ricerca di un “noi” fondato su nuovi valori ed esperienze comuni, evidente sin dall’*incipit* in cui il narratore Alessio, tramite la penna di Vittorini, pronuncia la seguente frase: «Aspettavamo la campana del secondo orario, tra undici e mezzogiorno, pigramente raccolti, sbadigliando».<sup>11</sup> Vittorini attraverso l’uso della prima persona plurale, a cui si alterna in seguito la prima singolare, manifesta l’intenzione di trattare esperienze talvolta collettive e altre volte individuali, con la volontà di inserire il giovane studente all’interno di un gruppo di appartenenza antagonista rispetto al mondo degli adulti, in cui poter svolgere la propria formazione personale e sociale.

Sarà nei capitoli seguenti, quando Alessio farà ritorno alla casa paterna per le vacanze, che questo radicale cambiamento nella sfera affettiva, specie a causa del rapporto distaccato con i genitori, diventerà maggiormente evidente e determinante per la crescita del protagonista.

Se quindi da un lato la formazione di Alessio si intreccia con quella dell’amico d’avventure, dall’altro non può essere trascurato l’innamoramento per la bella Giovanna,

---

<sup>9</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 28.

<sup>10</sup> «La funzione di traino esplicita da Tarquinio sia nel campo dell’orientamento politico che in quello dell’iniziazione sentimentale si rivela determinante, tanto quanto la posizione gregaria di Alessio trova origine nel viluppo dei rapporti interpersonali impostati nell’età favolosa dell’infanzia» (A. GIALLORETO, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza*, cit., p. 9).

<sup>11</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 17.



secondo il *topos* letterario che caratterizza tradizionalmente il *Bildungsroman* europeo: l'iniziazione all'amore.

L'incontro tra i due viene descritto all'inizio del primo capitolo: a seguito di uno scambio di sguardi fugaci, Giovanna, che nell'immaginazione del protagonista assume i tratti classicheggianti della dea Diana, fa recapitare al giovane un garofano rosso, chiuso in una busta bianca. A questo gesto segue il ringraziamento di Alessio nella forma di un bacio a fior di labbra.

La descrizione della scena del bacio con l'amata riecheggia motivi appartenenti alla tradizione lirica medievale italiana, concentrandosi sullo sguardo di lei capace di infondere nell'amante un senso di infinita bontà,<sup>12</sup> rendendola pertanto simile a una versione contemporanea della "donna angelicata" stilnovista.

Questo incontro rievoca in Alessio l'immagine del fico risalente alla sua infanzia:

Rividi il fico. Qualcosa di stranamente orientale era stato, l'albero di fichi, nella mia infanzia. Una Persia, un'Arabia... A sei anni avevo imparato il catechismo in un recinto parrocchiale dove c'erano, oltre il prete e noi bambini, un tacchino e un fico. E un fico c'era anche nel giardinetto della casa dove mi avevano raccontato di Aladino e del suo Genio e della Lanterna Magica certe amiche sempre vestite di nero che la mamma chiamava "le signorine". Rividi il fico con le sue foglie che si muovevano come lucertole nel sole, e rividi il cortiletto, l'aria, un uccello grigio che giunse di là dai muri e si posò su qualche cosa. Insomma rividi il mondo.<sup>13</sup>

La descrizione dai toni lirici, si noti infatti l'uso dell'anafora "rividi" e il ritmo cadenzato della descrizione paesaggistica, costituisce uno dei tanti echi orientaleggianti presenti nel romanzo; l'albero di fico evoca nel giovane il ricordo di terre lontane visitate

---

<sup>12</sup> «Ma appena si voltò il mio sguardo entrò nel suo, sentii di volerle bene anche per qualcosa di più, come per una mia e sua bontà furiosamente vitale che avrebbe potuto farmi correre ammazzando le professoresse di franco-inglese attraverso africane e americane» (ivi, p. 20).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

esclusivamente attraverso le favole delle *Mille e una notte*, raccolta che lo stesso Vittorini ebbe modo di leggere da bambino. Si tratta pertanto di un Oriente suggestivo ed evocativo, affascinante nella sua assenza di un contesto spazio-temporale definito. Come scrive Marina Paino, è significativo che questa epifania avvenga subito dopo il bacio con Giovanna: l'iniziazione di Alessio all'amore viene connotata dall'evocazione di una tradizione letteraria lontana legata fortemente al motivo dell'*eros*, tanto che la stessa raccolta medio-orientale funse da ispirazione per autori quali Proust e Gide, e proprio attraverso quest'ultimo «i sogni erotici orientali passano nella cultura solariana, ed è quale espressione di un mondo di sogno, strettamente legato all'*eros* e ad un'autenticità del sentire propria dell'infanzia, che l'immaginario delle *Mille e una notte* viene recepito dal Vittorini del *Garofano Rosso*».<sup>14</sup>

L'immaginario da sogno si associa al ricordo dell'infanzia, tema particolarmente caro allo scrittore siciliano, tanto da costituire un “filo rosso” attraverso le sue opere; i luoghi della fanciullezza vengono a loro volta ricostruiti in una prospettiva onirica distante dal reale, costituendo così quella dimensione dell'essere umano pura e priva di offesa, sede di una verità profonda che inizia tuttavia a entrare in inevitabile contraddizione con la pubertà.

Se il bacio con Giovanna richiama indirettamente l'Oriente delle favole, il riferimento alle *Mille e una notte* anticipa l'ingresso sulla scena della seconda protagonista femminile del romanzo: Zobeida.

Viene introdotta per la prima volta da Tarquinio, il quale la descrive come la donna più bella che si sia mai vista, dagli occhi neri e dal passo lento di gazzella,<sup>15</sup> riferimento

---

<sup>14</sup> M. PAINO, *Gli orienti da sogno di Elio Vittorini*, cit., pp. 2-3.

<sup>15</sup> «“Pensa ad una donna alta” disse, “un po' scura, dagli occhi neri ma sul serio, mica del solito castano, e bionda di capelli! Cammina con una lentezza, una lentezza... Sai la lentezza di un animale da corsa, da fuga, di una gazzella, quando non è più libera con un Far West davanti a sé? Deve aver corso e galoppato come

quest'ultimo che funge da ulteriore indizio per la caratterizzazione di questo personaggio, poiché il termine "gazzella" deriverebbe etimologicamente dall'arabo *ghazāl*.<sup>16</sup>

Guardai su, ai balconi, da uno dei quali, l'ultimo della fila, il pappagallo della signora Formica urlava:

"Quinio!... Quinio!"

"E come si chiama?" chiesi con voce anch'io stridula.

"come si fa chiamare, vuoi dire" disse il mio amico. "Indovina. È un nome da mille e una notte quasi."

"Sheherazade? Fatima?" dissi io.

"Ma no! Zobeida..."

"Zobeida?!"

Lo presi sottobraccio e ci incamminammo.<sup>17</sup>

Ecco dunque l'esplicitazione del legame tra la raccolta di favole orientale e la bellissima Zobeida, donna avvolta da un fascino misterioso accentuato dalla stessa reticenza usata da Tarquinio nel parlarne: la scelta di questo nome trae ispirazione, creando inevitabili legami intertestuali, da *I nutrimenti terrestri* di André Gide del 1897, raccolta di momenti lirici inseriti in una cornice (struttura narrativa che si ritrova nelle *Mille e una notte*) e che presenta tra gli innumerevoli personaggi proprio la Zobeide della favola orientale della ventottesima notte: *Il facchino e le tre dame*. Secondo il racconto di Sheherazade, un facchino viene invitato a trovare ristoro presso la casa in cui alloggiano tre meravigliose dame, Sofia, Amina e Zobeide, le quali si premurano di intrattenere gli ospiti presenti con danze sensuali, *performance* musicali e cibo e vino in abbondanza.

---

matta ai tempi che aveva dodici anni. E la chiamano signora, le sue compagne... Dicono che sia sposata."» (E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., pp. 38-39).

<sup>16</sup> «Gazzèlla s. f. [dall'arabo *ghazāl*, femm. *ghazāla*]» (<https://www.treccani.it/vocabolario/gazzella/>, ultima consultazione in data 25/05/2021).

<sup>17</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 39.

Nel testo della tradizione vi sono molteplici riferimenti alla sfera sessuale e alla nudità delle tre fanciulle, che non risparmiano atteggiamenti vezzeggiativi e provocatori nei confronti dell'inerme facchino. Il contesto in cui si colloca la Zobeide della favola funge pertanto da sostrato a cui attingere per costruire il personaggio della Zobeida vittoriniana, anch'essa avvezzata al soddisfacimento dei piaceri della carne e abile nell'arte della seduzione, *alter ego* dicotomico dell'angelicata Giovanna.

Sebbene questo personaggio femminile venga introdotto già alla fine del III capitolo, si presenterà fisicamente soltanto dal IX, dominando tuttavia la parte conclusiva del romanzo, rispettando così la dicotomia femminile già affrontata in merito a *Il rosso e il nero* di Stendhal.

Per giustificare l'infatuazione di Alessio per Zobeida, Vittorini si serve del fenomeno del "desiderio secondo l'altro", meccanismo riscontrabile nella narrativa di Flaubert e dello stesso Stendhal e secondo il quale l'oggetto che viene desiderato dal mediatore, realmente o presumibilmente, suscita di conseguenza un desiderio identico nel soggetto medesimo.<sup>18</sup>

I capitoli IV-V fungono da rottura dell'andamento lineare della narrazione, poiché costituiti dal diario di Alessio: il "Diario d'uno Stratega".

Si tratta del diario che il protagonista aveva iniziato a scrivere anni prima, ancora bambino, e che poi aveva improvvisamente interrotto nel 1922, precisamente il giorno del primo incontro con Tarquinio, che avvenne all'indomani della Marcia su Roma; Alessio nelle pagine intime racconta di quanto avesse pregato i suoi amici di portarlo con loro a Roma, per sostenere l'avanzata del Duce sulla capitale, preghiere che tuttavia erano cadute nel vuoto, lasciando il giovane ragazzo da solo in città in attesa del loro ritorno. E fu

---

<sup>18</sup> RENÉ GIRARD, *Struttura e personaggi del romanzo moderno*, trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1965 (Paris 1961), p. 11.

proprio la sera del 31 ottobre 1922 che incontrò Tarquinio, accompagnato da pochi amici, pronto a sostenere a suo modo la causa di Mussolini.

Il passo seguente presenta una discussione politica, tratta dal primo incontro:

“Bellissimo” esclamai. Ma subito ridiventato tetro: “Siete tutti così” dissi e digrignavo i denti “tutti figli di bottegai... Lo so. Io voglio Carlo Liebknecht.”

“Carlo Liebknecht?” esclamarono gli altri di nuovo pronti a sghignazzare di me.

“È uno pseudonimo di Lenin, Carlo Liebknecht?”

Arrossendo uno de due garzoni disse che lo sapeva chi fosse quel tale.

“Era l’innamorato di Rosa Luxemburg” spiegò guardandoci tutti, insieme timido e fiero, e aveva l’aria di aspettarsi in risposta una rivoltellata.

Ma Tarquinio mirò me con i suoi occhi dalle palpebre palpitanti.

“Amico” disse. “Tu ci devi scrivere un articolo proprio nel senso di Liebknecht che hai nel cuore. Ora è questo che bisogna dire. Che non è stata una marcia di industriali; e che fascismo deve essere qualcosa di più e di meglio di un comunismo e non qualcosa di meno del liberalismo. Capisci?”.<sup>19</sup>

Da questo dialogo si comprende chiaramente l’avvertenza esposta dall’autore nella *Prefazione* in merito ai giudizi storici espressi dai personaggi: possono infatti risultare ambigue, per il lettore odierno, determinate affermazioni sul Fascismo e il Comunismo nei toni in cui vengono pronunciate nel romanzo, giacché oggi consideriamo storicamente questi due totalitarismi talmente contrapposti da rendere quasi incomprensibile l’accostamento che invece viene compiuto dai giovani fascisti siciliani. Ecco dunque perché, sul piano della comprensione storica, questo romanzo possiede ancora una valenza importante: sarebbe storicamente ingiusto contrapporre nettamente il Socialismo degli anni Venti al movimento fascista, quando invece si dovrebbe studiare in modo più approfondito il sostrato politico e sociale che permise al partito di Mussolini di conquistare il consenso della folla, specialmente quello dei giovani.

---

<sup>19</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., pp. 42-43.

Alessio Mainardi è un giovane che vive in una realtà storica e politica alquanto complessa, ed è pertanto agitato dallo stesso fervore di rivoluzione e rivalsa che anima gli spiriti più ardenti; la formazione del protagonista de *Il garofano rosso* non riguarda soltanto la costruzione dell'identità personale, che è costituita da esperienze, amicizie e primi amori, ma interessa anche la nascita dell'identità culturale, che negli anni Venti coincideva con i valori promossi dal Fascismo. In tal modo si spiega perché si preferisca definire la *Bildung* di questo romanzo “doppia”.

Come scrive Geno Pampaloni, trattando del tema politico nel romanzo, «la giovinezza politica dei suoi protagonisti è, come egli dice, “ambivalente” (poteva essere indirizzata ugualmente verso il fascismo come verso il comunismo): era semplicemente insofferenza, isolamento culturale, mancanza di maestri o di padri, velleità di ricominciare. Questo senso di deriva senza disperazione, l'inconsapevole necessità giovanile dell'assoluto, del “vero”, che trova sfogo indifferentemente nell'idillio, o nella passione, o nel cinismo, è intuito e reso dal Vittorini molto acutamente».<sup>20</sup>

Storicamente il movimento è legato *ab origine* al Socialismo, precursore del Comunismo; lo stesso Mussolini nel 1910 fondò la rivista romagnola «La lotta di classe», nella quale esprimeva la più profonda fiducia nel movimento socialista, capace di elevare la moralità individuale e collettiva del popolo e di essere la speranza di tutti coloro che intendevano vivere davvero. Credeva in una rivoluzione che doveva essere condotta dagli operai, dal proletariato, animato da un senso profondo di cooperazione per un bene superiore che era minacciato dalla borghesia. Questi erano dunque i valori che sarebbero poi confluiti nell'ideologia fascista, capace di motivare, attraverso l'abile retorica di Mussolini, coloro che aspettavano il momento opportuno per avviare un processo di

---

<sup>20</sup> GENO PAMPALONI, *Rileggendo «Il garofano rosso» di Elio Vittorini*, in «Belfagor», vol. 4, 2, 31 marzo 1949, p. 232.

trasformazione dell'individuo, una "controciviltà" fondata sui valori del Socialismo nazionale prebellico.<sup>21</sup>

Non è pertanto inopportuno se nelle parole di Alessio il Fascismo si accosta ai nomi di Rosa Luxemburg e Carlo Liebknecht, i quali fondarono la Lega di Spartaco, organizzazione d'ispirazione marxista consiliarista, che nel 1919 guidò un'insurrezione armata contro la Repubblica di Weimar.

La descrizione dell'uccisione dei due rivoluzionari da parte della milizia compariva già nella seconda puntata di «Solaria»,<sup>22</sup> ma l'episodio viene ampliato nell'edizione di Mondadori: il passo citato assume un tono asciutto e cronachistico, nell'intento di dissimulare l'adesione dei protagonisti allo "spartachismo", verso il quale Vittorini dimostrerà un forte interesse nella pagine del «Politecnico», concedendo spazio al contributo storico di Ernest Toller e alla poesia *Liebknecht morto* di Rudolf Leonhard.

È plausibile che tale ampliamento non sia da attribuire agli anni '35-'36, bensì a seguito del ritrovamento del dattiloscritto presso l'Archivio Mondadori, giacché sarebbe stato incauto dilungarsi sull'episodio quando ancora i testi dovevano essere sottoposti al controllo della censura.

Un altro aspetto rilevante, circa i riferimenti autobiografici e storici nel romanzo, riguarda il rapporto dello stesso Vittorini con il Fascismo: nel numero 15 del «Politecnico», uscito nel gennaio 1946, lo scrittore decise di rispondere ad alcune domande che molti giovani gli rivolgevano in merito alla questione; riflettendo sull'adesione giovanile al Fascismo, ammise di aver ricevuto la tessera del partito durante le scuole medie, come era d'usanza all'epoca, e dichiarò anche di essere stato a sua volta contagiato,

---

<sup>21</sup> LEONARDO RAPONE, *Fascismo: Né destra né sinistra?*, in «Studi Storici», n. 3, 1984, p. 808.

<sup>22</sup> Nella puntata pubblicata in rivista, Liebknecht appare come un agitatore contrapposto alla borghesia, in sintonia con le convinzioni espresse da Alessio e Tarquinio. Tuttavia la sua causa viene rappresentata come inferiore rispetto a quella fascista, limitandone quindi la potenziale pericolosità (GIOVANNI BONALUMI, *Le correzioni del «Garofano rosso» di Vittorini*, in «Lettere italiane», vol. 31, n. 1, gennaio-marzo 1979, p. 88).

come Alessio, dall'entusiasmo che seguì la Marcia su Roma, scrivendo a quattordici anni su alcuni fogli locali di orientamento fascista, esaltando con fervore quello che all'epoca apparve come l'inizio di una rivoluzione antiborghese.<sup>23</sup>

Si tratta quindi di una ideologia ambigua, in continua tensione tra il Fascismo *stricto sensu* e il Socialismo, tuttavia capace di attrarre giovani sovversivi e insoddisfatti dall'eredità lasciata dalla generazione precedente; oggi gli psicologi dello sviluppo definiscono “saturazione verso l'ambiente familiare” il rifiuto da parte dell'adolescente degli atteggiamenti stereotipati attribuiti agli adulti, specialmente ai genitori, e la negazione dei valori acquisiti in famiglia. Questa definizione spiegherebbe parzialmente l'entusiasmo di Alessio verso l'ideologia fascista, considerata un momento di attivismo che gli consente di relazionarsi autonomamente con i coetanei, con cui condividere gli stessi nuovi valori, ma anche una contrapposizione ideologica contro l'ipocrisia borghese rappresentata dagli adulti e dai genitori in particolare, soprattutto dal padre che il ragazzo soprannomina “La morale”.

Conclusasi l'analessi del primo incontro con Tarquinio, la narrazione diaristica riprende da un lunedì di giugno del 1924: le giornate di Alessio, si tratta di due settimane riportate per iscritto, trascorrono tra il pensiero costante della bella Giovanna, la quale dopo il bacio rifiuta ogni possibile incontro con il giovane, degli amici della “cava” e dello scontro con il Rana. Quest'ultimo si presenta come l'acerrimo rivale in amore del protagonista: i due si contendono il garofano rosso, simbolo dell'amore di Giovanna, in una lotta a mani nude; la scena della rissa che viene descritta assume nuovamente un significato che trascende i confini circoscritti di una zuffa tra ragazzi, accecati dall'amore e dalla necessità di imporre la propria virilità sull'altro:

---

<sup>23</sup> *Il Politecnico*, [https://www.eliovittorini.edu.it/supporto/elio/politecnico\\_fascisti.htm](https://www.eliovittorini.edu.it/supporto/elio/politecnico_fascisti.htm), (ultima consultazione in data 26/05/2021).



In terra vedo sangue. Lo metto supino, corro a cercare la cassetta dei medicinali, poi comincio a lavargli il viso con aceto. Ha gli occhi chiusi e lo penso morto. [...] È Matteotti, penso: ora lo butto nella darsena. E lì l'ho lasciato, mi sono rivestito e sono venuto qui come deluso e nient'altro. Ho avuto un gran pianto di mezz'ora, poi, ecco, mi sono messo a scrivere calmo. E ho scritto proprio questo perché ora ho bisogno di qualche specie di perdono. È strano. Non so che cosa gli ho fatto, ma vorrei che lo avessi ammazzato e potessi chiedere un'immensa bontà di perdono, una grande, grande bontà tutta fatta di Giovanna.<sup>24</sup>

All'indomani della rissa, Alessio e gli amici si imbattono in una commemorazione di Matteotti tenuta in piazza da un uomo che sta arringando la folla. Presto si accende lo scontro che vede i sostenitori del politico assassinato essere aggrediti dai militanti fascisti, di cui fanno parte Alessio e gli amici, che durante il discorso commosso in memoria del defunto avevano iniziato a fischiare *Giovinezza*; la folla viene definita da Tarquinio, voce dei nuovi valori antiborghesi, «un'immensa e pesante casta privilegiata»<sup>25</sup> che deve essere distrutta con la forza, e questo compito sembra spettare proprio alla nuova generazione che si identifica con Mussolini.

L'assassinio di Matteotti, avvenuto il 10 giugno 1924, agita il mondo intellettuale, dando così vita a diverse commemorazioni che si tengono anche nelle Università, e a cui la gioventù fascista risponde prontamente con scioperi e occupazioni degli edifici scolastici. Nel diario Alessio racconta dettagliatamente dell'occupazione della scuola<sup>26</sup> che ha organizzato con il fedelissimo Tarquinio e gli altri commilitoni, “bravata adolescenziale”

---

<sup>24</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., pp. 51-52.

<sup>25</sup> Ivi, p. 54.

<sup>26</sup> Ilaria Masenga, analizzando i temi ricorrenti nel romanzo di formazione del Novecento, riscontra come «in primo luogo, è diversa l'importanza attribuita alle istituzioni, una su tutte la scuola, non più in grado di integrare il giovane, il quale vive come un atto imposto l'inserimento all'interno del sistema. Per estensione, poi, gli eroi del romanzo di formazione primo-novecentesco, per Moretti, non assumono più come obiettivo formativo l'ingresso in società: se prima l'adulto era depositario di una saggezza invidiabile, ora la gioventù basta a se stessa e, anzi, tende a regredire verso l'infanzia» (ILARIA MASENGA, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, in «Quaderni di Donne & Ricerca», n. 16, 2009, p. 14).

causata da un'esuberanza politica vissuta ancora ingenuamente e che tuttavia comporta il rischio dell'espulsione.

Il realismo psicologico che caratterizza lo stile del primo Vittorini permette di cogliere il turbinio emotivo del giovane protagonista, chiamato ad affrontare una serie di "compiti dello sviluppo" che devono condurlo all'ingresso nella vita adulta; Alessio alterna infatti momenti di grande entusiasmo e fervore, quasi sanguinario quando scrive di Rana e degli scontri con gli antifascisti, a momenti di sconforto dinnanzi a situazioni che gli si presentano come insormontabili. È il tentativo adolescenziale di comprendere e sintetizzare emozioni diverse, talvolta contrastanti, dando loro uno schema d'ordine ancora approssimativo:

E d'improvviso monta una nebbia dentro di me perché tutto questo, con Giovanna, e i nostri due nomi sulla lavagna, dovrà presto finire. Lo capisco da quel punto vivo di fuoco. E mi viene una rabbia di non averci pensato prima; che pochissimi giorni ancora mancano, la scuola si chiuderà, sarà estate, e mi toccherà partire. Allora è per me come fosse domani. E mi sembra ingiusto; ingiusto. E che non c'è stata bontà. Rana torna a sanguinare disteso in mezzo al Matto Grosso, si risveglierà, si rialzerà e verrà a cercare la rivoltella sotto il fico... E tutto, di nuovo, sarà *rane*, nel mondo per sempre vuoto di me.<sup>27</sup>

La narrazione del diario si conclude con la partenza di Giovanna per l'Alta Italia, probabilmente a causa del fidanzamento con un altro uomo, e con i quadri degli scrutini esposti a scuola che realizzano i timori di Alessio: è stato bocciato.

I capitoli VI-VIII raccontano del ritorno a casa, nella "campagna delle fornaci", per le vacanze estive. L'abbandono della città, a cui appartengono i supplizi amorosi e l'attivismo politico, è segnalato sin dalle prime pagine dalla componente memoriale e

---

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 66.

dall'innalzamento del linguaggio, che diviene più lirico e ritmico nelle descrizioni paesaggistiche della campagna, omaggiando così lo stile del melodramma, genere molto apprezzato dallo stesso Vittorini e di cui scrive anche nella *Prefazione*.<sup>28</sup>

Nella descrizione del viaggio verso la casa paterna ricorrono i motivi del treno e della stazione, riferimenti autobiografici legati all'infanzia dello stesso autore, e che anche nella finzione narrativa, come avverrà in *Conversazione in Sicilia*, consentono al protagonista di spostarsi non solo nello spazio ma anche nel tempo, verso la dimensione dell'infanzia, età che nei romanzi di Vittorini appare legata alla Sicilia rurale, incontaminata:

Ogni momento, adesso, il trenino si fermava, come allora, ma adesso c'era sole e sonno e al di là delle voci dei ferrovieri si udiva il fremito profondo delle cicale.

[...] E cominciarono nuove fermate in mezzo agli alberi, sotto il fogliame dei castagni, e lunghe salite quasi a passo d'uomo mentre alle svolte i cantonieri in maniche di camicia si facevano lentamente da parte, coi loro badili in pugno, passandosi sudici fazzoletti a scacchi sulle facce.

[...] E a poco a poco si entrò nel paese dello zolfo, viaggiai in vista di alture cosparse di gialli splendori, e l'aria puzzava di polvere da sparo e di demonio.

[...] E si arrivò sotto a una città di cupole alta su un colle e rividi gli archi dei suoi famosi conventi accavalciati sui dirupi.

Quella era il Tibet; nei giochi coi miei fratelli.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Nella celebre *Prefazione* all'edizione Mondadori del 1948, Vittorini dichiara quanto la scoperta del genere del melodramma sia stata fondamentale nello sviluppo della sua ricerca poetica, specialmente a partire dal linguaggio che viene posto a confronto con quello del romanzo, colpevole di non essere riuscito a trasformare in poesia tutti i suoi costituenti che non lo erano a priori: «Naturalmente chiamo suo linguaggio quello che risulta dall'azione e dalla musica insieme, come linguaggio unitario del musicista. [...] Il linguaggio del melodramma, cioè, ci impedisce di rilevare (se non è col buon senso della cretineria) l'apparente inverosimiglianza, e ci porta, al contrario, a vedere la rapidità della partenza, e magari della sua precipitazione, il suo dramma o la sua commedia, proprio in quell'indugio. [...] ed è portarci ad afferrare il senso di una realtà maggiore, è costante possibilità di esprimere un massimo reale, e massimo drammatico o massimo comico, in ogni minimo drammatico, in ogni minimo comico, in ogni minimo reale. Il primo ha assimilato e riassorbito in musica, riespresso in musica, tutti i suoi componenti che non erano già musica. Il secondo non ha riassorbito in poesia e riespresso in poesia tutti i suoi componenti che non erano già poesia. Il primo ha unificato e il secondo ha separato» (IDEM, *Appendice*, in *Il garofano rosso*, cit., pp. 212-213).

<sup>29</sup> IDEM, *Il garofano rosso*, cit., pp. 71-72.

La prima persona ad accoglierlo al suo arrivo è la sorella Menta, con cui ha un forte legame e alla quale presto rivela i suoi sentimenti per Giovanna; nell'immaginazione di Alessio la figura di Zobeida si sovrappone a quella dell'amata, producendo nuovamente una non casuale rappresentazione dai toni orientaleggianti.

Se da un lato Alessio sente di potersi confidare con Menta, dall'altro non accetta che quest'ultima ricambi le confidenze raccontando dei suoi amori, rifiutandone così la femminilità che la rende una giovane donna mossa dalle stesse passioni che prova lui.

Questa negazione non è dovuta alla gelosia, bensì si giustifica attraverso il complicato rapporto che il protagonista vive con i suoi genitori: fin da subito infatti il lettore comprende, attraverso i pensieri di Alessio, che le due figure parentali trascorrono la propria vita separatamente dai figli. La madre è una donna composta, d'indole poco affettuosa e dall'atteggiamento intimidatorio, mentre il padre, "La morale", asseconda le tendenze della madre. Si deduce pertanto che la refrattarietà verso Menta, in quanto donna, è dovuta alla sostituzione che il giovane ha compiuto: la sorella infatti figura come una madre vicaria, pronta a colmare quel divario sentimentale che da sempre Alessio percepisce tra se stesso e i genitori:

Cominciai a mangiare contento, eppure a poco a poco mi venne voglia che se ne andasse. Mi intimidiva. La sentivo estranea a tutto quello che avevo dentro. E del resto, da bimbi, quando mi trovavo solo con lei e babbo in una stanza dove essi parlavano tra loro, tante volte m'ero chiesto se proprio erano mamma e babbo e se invece non erano due barabai che mi avrebbero mangiato un giorno o l'altro, ridendo e parlando tra loro.<sup>30</sup>

Ai genitori si contrappongono invece gli zii e il nonno, che Alessio ricorda con grande affetto e ammirazione; il nonno in particolare viene descritto con i tratti tipici dei

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 82.

discendenti dei Normanni: «C'era mio nonno con la barba bianca e bionda, alto come un normanno e con gli occhi azzurri».<sup>31</sup> L'immagine del siciliano normanno compare spesso nei romanzi di Vittorini, si veda anche l'esempio del Gran Lombardo in *Conversazione in Sicilia*, e tale personaggio viene esaltato attraverso una connotazione distintiva, quasi superiore rispetto agli altri.

Il ritorno a casa consente inoltre ad Alessio di osservare meglio gli operai che lavorano per conto del padre, il quale produce mattoni. La condizione operaia commuove profondamente il giovane studente, che nutre per costoro una simpatia dovuta proprio al fatto di non essere istruiti, in loro riconosce un'umanità, una vitalità che appartiene ai ragazzi. Questo *excursus* conduce inevitabilmente alla questione politica: il giovane ammette di essere diventato fascista «per antipatia verso quel socialismo dal quale discendeva mio padre col suo odioso modo di ragionare»,<sup>32</sup> affermando così la volontà di non voler essere a sua volta padrone di quegli operai, ma loro sostenitore attraverso l'unica via che sembra in quel momento percorribile: il Fascismo di sinistra.

Le giornate estive in campagna vengono scandite anche dalle lettere di Tarquinio, riportate nel VIII capitolo e che costituiscono la seconda interruzione della narrazione lineare: il tema centrale delle lettere è l'inarrivabile Zobeida, che l'amico di Alessio intende avvicinare il prima possibile.

In queste lettere Tarquinio pone a confronto la donna dal fascino esotico con Giovanna, suggerendo la sostituzione che di lì a breve compirà lo stesso Alessio: se la prima ha «una punta» di giovinetta nel volto, di provocazione e sensualità, la seconda sembra eccessivamente donna per la sua età, già avviata verso il talamo nuziale. Zobeida è dunque destinata a prendere il posto di Giovanna poiché «capace di condividere con il

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 83.

<sup>32</sup> Ivi, p. 90.

ragazzo un mondo favoloso lontano negli anni, quello del serraglio orientale della sua misteriosa infanzia».<sup>33</sup>

Le vacanze si concludono con l'arrivo dell'autunno e della spiacevole lettera di Rana, che informa Alessio di un presunto bacio tra Giovanna e Tarquinio.

I capitoli IX-X affrontano il ritorno in città del protagonista, momento in cui apprende che Tarquinio ha lasciato la pensione che dividevano per trasferirsi in una camera d'albergo, alla ricerca di un'autonomia e una propria sistemazione che sente necessarie all'alba dei suoi diciannove anni. Alessio vive questo inatteso distacco come un tradimento difficile da perdonare, segno che la sua maturità emotiva non si è ancora compiuta, mentre Tarquinio sta diventando uomo a tutti gli effetti, decidendo di abbandonare il collegio e la pensione che costituiscono il luogo della giovinezza, un nido da cui è intenzionato prendere il volo.

Nel capitolo IX avviene finalmente il primo incontro tra Alessio e Zobeida, relazione che dominerà tutta la seconda parte del romanzo. Con lei il protagonista vive una serie di esperienze sessuali che con il tempo maturano in una frequentazione più assidua, costituita da interi soggiorni presso la camera di questa.

Il loro rapporto è fatto di passione e di confessioni intime, alla ricerca di una reciproca esclusività che caratterizza i primi rapporti con il sesso opposto; Alessio proietta su Zobeida il desiderio di possesso egoistico tipico dell'adolescenza, nutrendo la speranza di poter essere per lei ciò che nessun uomo è mai stato prima:

Pur sembrava sincera: davvero piena di rancore contro di me per esserle piaciuto e averla trascinata a qualcosa che le avrebbe fatto male; soprattutto spaventata di questo qualcosa come di essere stata impudica. E pensai incantato che avevo avuto

---

<sup>33</sup> A. GIALLORETO, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza*, cit., p. 9.

davvero lo sconosciuto e intenso. Le donne non volevano darlo, avevano qualche misteriosa ragione di non darlo, e lottavano con gli uomini per non darlo, ma, ecco, io lo avevo avuto.<sup>34</sup>

Le pagine dedicate al rapporto tra Zobeida e Alessio non risultano interessanti solo per l'analisi della *Bildung* di quest'ultimo ma anche filologicamente, poiché fu proprio questa parte dell'opera a essere colpita maggiormente dalla censura: Lorenzo Greco ha confrontato una copia incensurata delle bozze della VII puntata, che Vittorini aveva consegnato a S. Guarnieri prima della revisione da parte del funzionario fascista, con la lezione del testo pubblicata da Mondadori nel 1948.

I passi n. 3 e 7 analizzati nello studio consentono di svolgere una riflessione circa il *modus operandi* dell'organo della censura, rilevando come questo fosse influenzato dalla cultura e dalla società dell'epoca:

-Io non capisco- disse tra l'altro – se le volevi bene perché non te la sei presa? *Hai avuto paura di toglierle la verginità? Ma quella è una storia da sbrigarsi tra ragazzi. Cosa credi che importi a un uomo, quando vuole davvero una donna, di trovarla intatta o no? Si può essere una come me e si può salire lo stesso sul cuore di un uomo, più su che una fanciulla.* Pronunciò le ultime parole quasi con un accento d'invocazione. Ma io m'ero fermato a quelle, e m'avevano fatto fremere, che per la prima volta mi davano di Giovanna un'idea di una cosa da prendere (S 75).

«Io non capisco» disse tra l'altro «se le volevi bene perché non te la sei presa?». Per la prima volta queste sue parole mi davano di Giovanna un'idea di cosa da prendere (M 203).<sup>35</sup>

E ancora:

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 130.

<sup>35</sup> L. GRECO, *Censura e scrittura. Vittorini, lo pseudo-Malaparte, Gadda*, cit., pp. 108-109.

L'indomani, addì 15 ottobre, essa cominciò verso le otto a prepararsi per uscire. Nella notte ci si era riconciliati, e io di nuovo avevo ciecamente creduto che non esisteva nulla fuori di lei. Ero stato di nuovo un bambino entusiasta del suo piacere. E le avevo detto: *Non vorrei neanche averlo il mio. Mi è come superfluo. Mi riempi così d'orgoglio quando tu muori.* Quando alle otto e mezzo, prima ancora che avessero mandato su il caffelatte, fu pronta, un'inquietudine di restar solo là dentro mi prese.

-Ti farai aspettar molto? – domandai (S 80).

L'indomani, addì 15 ottobre, essa cominciò verso le otto a prepararsi per uscire. Quando alle otto e mezzo, prima ancora che avessero mandato su il caffelatte, fu pronta, un'inquietudine di restar solo là dentro mi prese.

«Ti farai aspettare molto?» domandai (M 207).<sup>36</sup>

Tralasciando la referenzialità esplicita al sesso considerata immorale, è interessante notare come il funzionario segnalasse specialmente i passi in cui Zobeida assume il ruolo di discente nei confronti di un giovane borghese quale Alessio; nel passo n. 3 la bella prostituta si arroga il diritto di mettere in discussione il valore della verginità, riducendolo a una sciocchezza che assume importanza solo per i ragazzi.

Secondo i costumi dell'epoca, esaltati dall'ideologia maschilista del Fascismo, le donne si possono dividere in due categorie: la prima riguarda la donna "privata", colei che appartiene a un solo uomo per tutta la vita e che ci si aspetta arrivi illibata al matrimonio, pena il disonore. La seconda invece concerne la donna "pubblica", la quale invece ha spesso il compito di iniziare i giovani alle prime esperienze amorose, affinché questi non corrompano la reputazione delle belle fanciulle di alto rango. A questa seconda categoria appartiene appunto la prostituta Zobeida ed è in virtù del suo ruolo che il censore non poteva tollerare la caratterizzazione che ne aveva fatto Vittorini nelle bozze di «Solaria»:

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 112-113.



era infatti inaccettabile che una prostituta potesse esprimere giudizi sul valore della verginità, negandola, impartendo così lezioni sentimentali a un giovane borghese.

Il personaggio di Zobeida è temuto da chi vorrebbe che le prostitute restassero ai margini della società, svolgendo un ruolo «che risolve certe contraddizioni e attenua tensioni implicite in quel sistema»<sup>37</sup> fondato sulla castità prematrimoniale femminile.

Per il censore era fondamentale che l'episodio si concentrasse sull'esperienza di Alessio e il suo ingresso nella vita adulta, piuttosto che sulla figura mistica, quasi oracolare, della prostituta; essa infatti deve essere al servizio della formazione del giovane e non orientarla con i suoi insegnamenti, poiché una donna non può permettersi di istruire un uomo sulla vita, specialmente se si tratta di una prostituta straniera.

Un altro aspetto di Zobeida che viene censurato riguarda il suo lato materno, che si manifesta quando è sola con Alessio: nella lezione del testo di «Solaria» vengono attribuite alla donna frasi quali «Non ti scoprire... devi aver preso freddo stanotte» e «Caro – bisbigliò lei di nuovo tirandomi più su le coperte»,<sup>38</sup> battute espunte nel romanzo con lo scopo di privare la protagonista femminile di un ruolo agente nella vicenda, lasciando ad Alessio l'autonomia di vivere la propria crescita, non condizionato dall'amore per una prostituta, possibilità questa che avrebbe reso il protagonista maschile meno credibile agli occhi del pubblico dell'epoca.

Si deduce come lo scarto tra le due lezioni serva a presentare in definitiva una Zobeida più realistica ed essenziale nel suo compito di semplice iniziatrice sessuale, “usata” e non “che usa”; per evitare qualsiasi forma di ambiguità in merito al loro rapporto Vittorini, su indicazione del censore, elimina dal testo anche le perifrasi dannunziane con cui appellare la prostituta: Zobeida non è più una “dea” ma una semplice donna che, nel

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 114.

<sup>38</sup> Ivi, p. 122.

sistema dei rapporti, concorre alla maturazione sessuale dei giovani ragazzi, limitando così la possibilità che rispettabili signorine vengano corrotte.

L'urgenza di circoscrivere e marginalizzare Zobeida si manifesta anche nell'interruzione repentina della loro relazione, in seguito all'arresto della prostituta per presunto spaccio di sostanze stupefacenti: l'uscita di scena poco trionfale di questa *femme fatale* segnala la conclusione di un episodio della vita di Alessio Mainardi, un'avventura sentimentale che ha avuto l'unico scopo di prepararlo a quello che sarà l'amore socialmente accettabile.

Si giunge infine all'ultimo capitolo del romanzo, in cui Alessio si imbatte nel funerale di una sua compagna di scuola, suicidatasi per amore.

In questa occasione incontra il vecchio amico Pelagrua:

Era più grande, più uomo, col grigio delle guance rase più fittamente grigio, e spaventevole di buona salute. Non aveva più nulla di ragazzo, e nella sua giacca nera, i suoi calzoni di gabardine color nocciola, ormai divenuti logori, ci stava senza più quell'aria di correre dietro a un'eleganza adulta ch'era stata la sua antipatica caratteristica di una volta. Un volgare studente d'università, sembrava.<sup>39</sup>

Come Tarquinio, anche Pelagrua ha abbandonato gli abiti da ragazzo ribelle che lo caratterizzavano a inizio romanzo; giunti ormai verso la conclusione, sembra che gli amici di Alessio siano pronti all'ingresso nella vita adulta, costituita da responsabilità e conformazione.

Nuovamente il protagonista vive questo cambiamento in maniera conflittuale, lo si può intuire dalla topicalizzazione dispregiativa dell'ultima frase, segno di una maturazione

---

<sup>39</sup> E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 184.

personale che indubbiamente si è avviata ma non è ancora conclusa, a differenza degli amici.

In quest'ultimo capitolo ritorna l'aspetto ideologico e morale del romanzo, precedentemente interrotto dall'episodio di Zobeida, attraverso l'arringa di un ragazzino che sostiene a gran voce la necessità di redigere un codice d'amore per regolamentare il rapporto tra uomo e donna: la tesi si fonda sul diritto dello Stato di avvalersi della pena di morte per punire la prostituzione e il tradimento, giacché è dovere di ogni uomo evitare le false soddisfazioni per perseguire quelle vere, che dovrebbero consentirgli «di sentire quella cosa in altissimo modo».<sup>40</sup> Se ne deduce pertanto che ognuno è chiamato ad agire al massimo delle proprie potenzialità per interesse privato ma anche pubblico, come sostenuto dal Fascismo.

Nella *Prefazione* Vittorini afferma che «il discorso del ragazzino senza nome nelle ultime pagine del libro, dopo l'episodio del funerale, è appunto un caso di concentrazione un po' sbrigativa del reale e non un caso di falso. Le sue parole riproducono, come in realtà non poteva accadere, alcune tra le più confuse e assurde, eppur generose, aspirazioni della gioventù del mio tempo».<sup>41</sup>

Le posizioni estreme espresse nell'arringa richiamano inoltre gli interventi scritti dallo stesso Vittorini per «Il bargello»: le affermazioni presenti nel capitolo XV risulterebbero infatti dalle riflessioni condotte intorno al corporativismo fascista della seconda metà degli anni Trenta. A tal proposito è forse opportuno citare, da *Diario in pubblico*, uno degli articoli pubblicati nel 1937 sulla relazione che intercorre tra la violenza e la giustizia:

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 192.

<sup>41</sup> IDEM, *Appendice*, cit., p. 222.

Quando (...) fu detto “non uccidere” era un piacere, negli uomini, uccidere\* e le infinite e le infinite storie dei barbari ci mostrano che, per lungo tempo, gli uomini furono combattuti, entro di loro, tra la voglia, la spontaneità di uccidere e la semplice paura dell’obbligo di “non uccidere”. Pure oggi in chi non è la ripugnanza morale di uccidere, e in quale assassino non è, fuori dalla paura del castigo, lo sgomento morale di aver ucciso?

\*[...] Il privato che commette violenza non fa che identificarsi col diritto, in assoluto. E fino a che vi sarà nel mondo un paese che mantenga la pena di morte al vertice del suo diritto vi saranno ovunque, in ogni parte del mondo, degli uomini che lo riterranno il più giusto, il più saggio dei paesi, e s’identificheranno con esso. In ogni modo è grazie a questa capacità di identificarsi con un’idea di assoluto che oggi l’uomo può ritrovare il piacere primitivo di uccidere.<sup>42</sup>

Secondo la critica, le posizioni espresse nell’arringa del capitolo XV devono essere state riviste per l’edizione del 1948, con l’intenzione di conferire un tono più morale e meno ideologico al romanzo, secondo la nuova sensibilità che l’autore aveva acquisito con il rifiuto del Fascismo.

La vicenda di Alessio Mainardi si conclude con la perdita sia di Giovanna, la quale cede alle lusinghe di Tarquinio, sia di Zobeida. Nonostante il fallimento delle due esperienze amorose, il protagonista assicura di provare una grande speranza verso il futuro; tale ottimismo espresso in ultima istanza dimostra come, nonostante le vicissitudini, la formazione di Alessio si stia svolgendo in maniera costruttiva, lasciando pertanto al lettore la possibilità di credere che tale processo giungerà a un compimento soddisfacente.

*Il garofano rosso* si presenta come un romanzo di formazione che, a differenza di molti altri, giunge a una conclusione aperta, incapace di compiersi pienamente: come si è già detto, se da un lato Tarquinio e Pelagrua maturano in uomini adulti alla ricerca di un proprio posto nel mondo, dall’altro Alessio sembra restare fermo sulla soglia che separa

---

<sup>42</sup> IDEM, *Diario in pubblico*, cit., p. 85.

l'adolescenza dall'età adulta. Non accenna ancora ad alcuna pianificazione per il futuro, per cui si limita a provare esclusivamente un certo ottimismo, segno che comunque si prospetta una maturazione positiva dell'individuo che tuttavia non trova sede tra le pagine del romanzo.

L'incompletezza poetica de *Il garofano rosso* è riscontrabile trasversalmente nel romanzo: se sul piano della storia non viene raggiunta pienamente la maturazione di Alessio che rimane un personaggio irrisolto, allo stesso modo, sul piano della struttura, la narrazione è costruita a partire da una polifonia di voci costituita dal diario del protagonista e dalle lettere di Tarquinio e di Rana, tali da interrompere la linearità narrativa conferendo al testo un ritmo spezzato; queste inserzioni, che si presentano come eteronome, assolvono il compito di fornire al lettore delle informazioni altrimenti difficilmente reperibili, specie riguardo il personaggio di Tarquinio e la sua caratterizzazione.

È da osservare come anche lo stile delle lettere cambi rispetto a quello della narrazione principale: la scrittura dell'amico di Quero risulta più referenziale e giornalistica rispetto a quella di Alessio, aumentando ulteriormente lo scarto tra le due voci. Circa l'eteronomia delle parti costituenti, Andrea Gialloredo afferma che sia il diario sia le lettere costituirebbero la spia di una irrisolutezza a cui giunse Vittorini attraverso la scrittura di un romanzo che cercava vanamente di conciliare le istanze del romanzo moderno con quelle del realismo psicologico.<sup>43</sup>

Nel romanzo la vicenda privata è separata da quella pubblica, amore e politica non trovano mai una convergenza, se non per l'episodio finale del ragazzino senza nome: la prima parte del romanzo si concentra prevalentemente sull'aspetto ideologico e politico, lasciando alla seconda l'educazione sentimentale di Alessio.

---

<sup>43</sup> A. GIALLORETO, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza*, cit., p. 10.

Le due donne protagoniste generano un'ulteriore suddivisione dell'opera: le parti dedicate a Zobeida acquistano una propria autonomia rispetto a quelle che trattano di Giovanna, e così entrambe diventano per il ragazzo l'una l'*alter ego* dell'altra.

Se si segue il loro sviluppo, è possibile notare come questo avvenga secondo contrapposizioni costanti; Giovanna, donna angelicata, compare nel primo capitolo come una presenza concreta che pagina dopo pagina diviene sempre più evanescente, acquistando per Alessio tratti maggiormente femminili che la privano di quel fascino pudico, suscitato inizialmente. In opposizione, la prostituta Zobeida viene prima evocata e solo dalla seconda metà del romanzo si manifesta nella sua fisicità, assumendo paradossalmente, al contrario di Giovanna, sembianze più oniriche, che le consentono di relazionarsi più facilmente con la sfera emotiva di Alessio, nutrita dalla memoria di un'infanzia legata per via indiretta all'Oriente.

Si crea inoltre un contrasto riguardante lo spazio: da una parte vi è la città, luogo della violenza, della scuola e delle prime esperienze giovanili, dall'altra invece vi è la campagna, sede amena dell'infanzia e del passato a cui sono legate le figure parentali; i due luoghi vengono pertanto rappresentati secondo la dicotomia manichea tra città e campagna che costituisce un *topos* ricorrente nella tradizione letteraria italiana.

Come scrive Geno Pampaloni, Vittorini distingue la “realtà maggiore” dalla “realtà minore”, non riuscendo tuttavia a rappresentarle in modo compiuto, lasciandole abbozzate in un primo tentativo romanzesco ancora fortemente debitore verso la tradizione letteraria e accademica.<sup>44</sup> Infatti *Il garofano rosso* non aspira a essere esclusivamente un romanzo: è anche diario autobiografico e lettere, è la pagina di «Solaria» che tende con difficoltà alla prosa, è saggio letterario e prova di penna grazie alla *Prefazione*, che si inserisce tredici

---

<sup>44</sup> G. PAMPALONI, *Rileggendo «Il garofano rosso» di Elio Vittorini*, cit., p. 234.

anni dopo nella struttura romanzesca, diventandone parte integrante e modificandola ulteriormente. L'autore, attraverso questa prima pubblicazione, cerca di sondare i confini della letteratura, insoddisfatto di un solo ruolo ne cerca altri ancora. La scrittura non si limita alla descrizione superficiale della realtà, ma richiede una capacità di osservazione che Vittorini giudica essere peculiare di chi scrive:

Nego che possa essere compito di uno scrittore educare politicamente attraverso un bel gioco letterario. Ma vi sono ragioni umane di una rivoluzione che soltanto lo scrittore, il poeta, può dare a vedere. È lui soltanto che può conoscerle e porle in rilievo.<sup>45</sup>

Nonostante le istanze teoriche, la difficoltà nel coniugare le singole parti, condizione che si riproporrà anche in *Uomini e no*, dimostra quanto nel '48 quest'opera fosse ormai distante dalla ricerca letteraria dell'autore, il quale era tornato a intervalli sul testo allo scopo di consegnare una bozza all'editore e pubblicare un libro poeticamente deludente, superato nella ricerca di una forma confacente da *Conversazione in Sicilia*.

### **III.3. La simbologia del garofano rosso**

Si è affermato in precedenza che *Il garofano rosso* narra di una doppia *Bildung*, giacché questa interessa non solo l'aspetto sentimentale, costituito dall'iniziazione all'amore attraverso Zobeida, ma anche quello ideologico. Tale dualità è accuratamente rappresentata dal fiore che intitola il romanzo: il garofano rosso è infatti sia simbolo della promessa d'amore sia dell'impegno politico.

---

<sup>45</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 284.

Per quanto concerne il primo significato, nella mitologia greca il garofano è il fiore associato alla dea Diana, soprannome di cui si serve lo stesso Alessio per riferirsi a Giovanna; nel mito la dea della caccia diviene oggetto dell'amore di un pastorello, che cerca in ogni modo di essere ricambiato nei sentimenti. Allora Diana, non potendosi concedere completamente a nessuno, illude il giovane con false promesse d'amore per poi abbandonarlo alla disperazione: lo sventurato pastorello muore di dolore e dalle sue lacrime germogliano dei garofani.

Basandosi su questa versione del mito, sono immediate le analogie con la vicenda di Giovanna: sia la dea sia la ragazza sono elevate a donne irraggiungibili e pertanto l'amore che offrono non può mai realizzarsi pienamente; la dea deve preservare la propria purezza come Giovanna, figlia di un rispettabile generale e in attesa della proposta di matrimonio. Entrambe dunque concedono ai giovani pretendenti attenzioni inconcludenti, si pensi al bacio che apre il romanzo e all'esito fallimentare della relazione tra il giovane studente e la fanciulla. Sia per il pastorello sia per Alessio il garofano è pegno d'amore, nato dalle lacrime del primo e dato in dono al secondo come unico vessillo di un sentimento perituro.

Inoltre questo fiore importato dalla Tunisia nel XIII secolo ricorre con tale significato anche nella tradizione nordica: sarebbe infatti usanza che la sposa, il giorno del matrimonio, indossi un garofano rosso che successivamente lo sposo deve trovare, cercando tra le vesti.

Il colore dei petali, ovvero il rosso che simboleggia generalmente la passione, richiama anche il sangue che bagna più volte le pagine del romanzo. Secondo Kandinskij il rosso è un colore vivo e inquietante poiché legato all'energia vitale, mentre per Lüscher genererebbe l'effetto eccitante più intenso, tanto da far aumentar il respiro e la pressione



sanguigna,<sup>46</sup> sintomi appartenenti sia all'amore sia alla rabbia che scatena la violenza, duplicità che si evince anche dall'episodio della rissa tra Rana e Alessio: l'attenzione del protagonista è concentrata sul sangue che scende copiosamente dal naso del rivale, versato in nome di Giovanna e del suo amore, ma è anche il sangue che macchia la stabilità politica dell'Italia, sempre più ostaggio del Fascismo. «È Matteotti» pensa Alessio, osservando il nemico riverso a terra; ricorre così la dicotomia tra amore e politica, esplicita dalla bella Giovanna e il cadavere di Matteotti, allegorie così distanti tra loro ma accomunate da un unico simbolo: un garofano rosso.

Questo fiore fu infatti uno dei simboli che inizialmente determinarono l'identità del Partito Socialista Italiano (da cui venne espulso lo stesso Matteotti nel 1922), essendo indossato dai lavoratori durante le manifestazioni e gli scioperi, come avveniva anche in occasione della festa del Primo maggio.

Nel 1906, nella stenna della rivista socialista di Ernesto Majocchi, comparvero raffigurati insieme il garofano e *Il quarto stato* di Pelizza da Volpedo, emblemi delle istanze socialiste e da allora utilizzati spesso congiuntamente.<sup>47</sup>

Le prime riviste e i primi manifesti del partito presentavano spesso decorazioni in stile *liberty* ispirate al garofano, simbolo che tuttavia venne sostituito da falce e martello nei primi anni Venti a seguito della scissione da cui nacque il Partito Comunista.

Dopo la Rivoluzione dei garofani avvenuta in Portogallo nel 1974, durante la quale vennero usati dei garofani rossi per ostruire le canne di fucile, segno della volontà di condurre una rivoluzione popolare pacifica, Bettino Craxi decise di sostituire la falce, il

---

<sup>46</sup> URSULA VALMORI, *L'anima è un pianoforte: la psicologia dei colori secondo Kandinskij e Lüscher*, <https://www.stateofmind.it/2016/11/psicologia-dei-colori-kandinskij-luscher/>, (ultima consultazione in data 03/06/2021).

<sup>47</sup> MANUEL BARRESE, *Tra il garofano e il Quarto stato. L'identità visiva del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana*, [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1533](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1533), (ultima consultazione in data 03/06/2021).

martello e il libro del PSI con il garofano rosso, simbolo gentile che intendeva dichiarare la distanza del partito da qualsiasi forma di estremismo di stampo sovietico.

Ancora oggi coloro che si recano in pellegrinaggio alla tomba di Craxi, a Hammamet, portano un garofano rosso, simbolo *ab origine* delle istanze socialiste, le medesime che i giovani negli anni Venti riconobbero nelle parole di Mussolini, ancora ignari di ciò che il Fascismo avrebbe effettivamente rappresentato per la Storia del XX secolo.

## CAPITOLO QUARTO

### *CONVERSAZIONE IN SICILIA*

#### IV.1. Genesi di un romanzo “antifascista”

Secondo il consueto *iter* editoriale, anche *Conversazione in Sicilia* vide la sua prima pubblicazione in cinque puntate sulle pagine della rivista «Letteratura», a cavallo tra il 1938 e il 1939.

La prima edizione in volume uscì nel 1941 per l'editore fiorentino Parenti con il titolo di *Nome e lacrime*, e nel medesimo anno venne stampata anche l'edizione di Bompiani, questa volta riportando il titolo originale;<sup>1</sup> nel passaggio dalla rivista letteraria al volume si mantenne la suddivisione originale delle cinque puntate, diventate nel romanzo le cinque sezioni in cui tutt'oggi è suddivisa l'opera.

Antonio Girardi ha posto a confronto la lezione del testo pubblicata in rivista con quella edita da Parenti, rilevando come «la stesura dell'opera in volume presenta rispetto a quella in rivista più di trecento varianti tra importanti e meno, frutto della più grande revisione condotta sull'opera dopo la pubblicazione».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il titolo di *Nome e lacrime* intitola il racconto-schermo che precede *Conversazione in Sicilia* (E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bur, 2008, 1941, p. 62).

<sup>2</sup> ANTONIO GIRARDI, «*Conversazione in Sicilia*». *Dalla prima alla seconda redazione*, in «Studi Novecenteschi», vol. 3, n. 7, marzo 1974, p. 111.

Rispetto all'analisi delle varianti de *Il garofano rosso* precedentemente analizzate, si può affermare come la revisione di questo secondo romanzo di Vittorini abbia interessato principalmente la musicalità del linguaggio, lasciando quasi inalterato il contenuto dei capitoli, nonostante la censura ancora vigente. Un primo aspetto rilevante riguarda il ritmo della frase, perfezionato dall'autore attraverso la manipolazione dei singoli elementi sintattici, alterando così la metrica della prosa; tali modifiche anticipano la dichiarazione poetica di Vittorini nella *Prefazione* del 1948, ovvero la necessità per la letteratura di servirsi di un nuovo linguaggio, lontano dagli espliciti del «linguaggio unicamente di studio»<sup>3</sup> del *Garofano rosso*, vincolato dalla narrazione di una realtà indagata ancora solo superficialmente.

Con questa premessa la ricerca stilistica e poetica di Vittorini si muove in quegli anni verso il genere del melodramma, apprezzato per la peculiarità «di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi».<sup>4</sup>

Alla luce di quanto affermato, si deduce che la revisione per la pubblicazione in volume di *CS* interessi l'apparato ritmico della struttura sintattica, attenuando dunque l'eccessiva enfasi presente nella prima stesura:

(cap. IV) e disperatamente l'offrì (...), disperatamente fu avvilito con l'arancia in mano, e *disperatamente* cominciò (L, p. 72)

(-) e disperatamente l'offrì (...), disperatamente fu avvilito con l'arancia in mano, e cominciò (P, p. 17)

(cap. V) e accusarono, senza risentimento, *con lamento*, l'umanità intera (L, p. 74)

---

<sup>3</sup> E. VITTORINI, *Appendice*, cit., p. 209.

<sup>4</sup> Ivi, p. 211.

(-) e accusarono, senza risentimento, l'umanità intera (P, p. 20) <sup>5</sup>

Un'ulteriore differenza significativa riguarda la costruzione dei dialoghi: se nella prima lezione l'atto verbale viene segnalato da un monotono e denotativo "disse", nella revisione l'iterazione anaforica verbale si arricchisce con termini quali "chiese" e "rispose", costruendo così una più efficace e verosimile "conversazione".

L'ultimo aspetto rilevato dal confronto concerne la fisionomia dei personaggi, analogamente a quanto già affermato in merito alla lingua del melodramma: nella revisione Vittorini interviene sulla descrizione, eliminando tutti gli elementi eccessivamente espliciti e quindi capaci di conferire al personaggio stesso una verosimiglianza ostacolante, pertanto «la correzione agisce a senso unico, colla sottrazione del reale contingente in quei passi dove il suo peso è ancora troppo, inutilmente grande: non conta tracciare i contorni dell'uomo, del suo spazio, dl tempo come sono ma come è *possibile* che siano». <sup>6</sup>

Se dunque *Conversazione in Sicilia* rappresenta ancora oggi l'acme della produzione vittoriniana, lo si deve anche al fatto che la revisione del testo interessò principalmente la forma linguistica, limata minuziosamente affinché il mezzo fosse adeguato al messaggio ideologico veicolato (rimasto inalterato fin dalla prima stesura), nel tentativo di innalzare la prosa letteraria a poesia. In merito all'efficacia stilistica del romanzo, Luigi Sampietro denota come tuttavia la *labor limae* della forma abbia vincolato il forte contenuto ideologico a rimanere la voce di un singolo individuo, e per quanto seducente, incapace di evolvere in una spinta collettiva protesa a un effettivo cambiamento della società: «Vittorini fallisce non tanto per difetto suo di artista quanto perché il compito di cui incarica la letteratura non può di fatto, oggi, essere portato a termine. La percezione

---

<sup>5</sup> A. GIRARDI, «*Conversazione in Sicilia*». *Dalla prima alla seconda redazione*, cit., p. 112.

<sup>6</sup> Ivi, p. 119.

che Vittorini ha del mondo è sintetica, culta. Il suo tentativo di cambiare le cose inventando un'altra sintesi, migliore, più viva, più calorosa, non è che un tributo alla poesia che è toccante, ingenuo e incoraggiante ma, tutto sommato, non realistico».<sup>7</sup>

La vicenda editoriale di questo romanzo prosegue con la pubblicazione della prima edizione illustrata, apparsa nel 1953 a seguito del successo dell'antologia *Americana*, pubblicata nel 1942. Già ai tempi della stesura di *CS* Vittorini aveva maturato un interesse per il rapporto che intercorre tra la letteratura e la fotografia, ritenendo che il cinema e i fotogrammi potessero svolgere una funzione "critica" al testo, poiché l'immagine colma le lacune lasciate volutamente dal linguaggio letterario, presentando la sostanza del dato empirico reso ermetico dalla penna dell'autore.

Bisogna inoltre ricordare che nel 1933 Vittorini si era trasferito a Milano per essere assunto come editor in Bompiani, per la quale curò due storiche collane: «Corona» e «Pantheon». Quest'ultima rappresenta una tappa importante nello sviluppo della poetica vittoriniana, poiché si tratta infatti della prima collana di libri illustrati curata direttamente dallo scrittore siciliano, che fin da subito si mise alla ricerca di riproduzioni di opere d'arte da inserire nei volumi, con l'intento di indagare il muto dialogo tra la parola e l'immagine. A questo progetto editoriale si aggiunse la suggestione per le arti figurative esercitata dalla Milano dell'epoca, una delle poche città in Italia a ospitare gallerie per gli artisti contemporanei, tra cui gli astrattisti Fontana e Melotti.<sup>8</sup>

Le fotografie dell'edizione illustrata di *CS*, scattate da Luigi Crocenzi durante un viaggio in Sicilia con Vittorini, frammentano il testo scritto e le didascalie che segnalano i luoghi degli scatti sono accompagnate da ulteriori didascalie che intitolano i capitoli stessi,

---

<sup>7</sup> LUIGI SAMPIETRO, *Appunti su "Conversazione in Sicilia" di Elio Vittorini*, in «Romance Notes», vol. 19, n. 3, 1979, p. 287.

<sup>8</sup> GIULIO UNGARELLI, *Elio Vittorini: La parola e l'immagine*, in «Belfagor», vol. 63, n. 5, settembre 2008, pp. 503-507.

rendendo così più tangibile l'interdipendenza tra i due mezzi espressivi; come osserva Giovanni Falaschi, «la documentazione fotografica dell'edizione '53 può essere considerata il risultato di un percorso a ritroso del cammino mentale e sentimentale di Vittorini: all'origine del testo scritto c'è un'immagine reale, o meglio l'immagine di qualcosa di vero, o una pluralità d'immagini vere»,<sup>9</sup> che consentono al testo di riappropriarsi della sua originaria dimensione storica e geografica.

#### **IV.2. La ricerca di una dimensione simbolica: viaggio, ombre e luci**

Tra gli *incipit* più celebri della letteratura contemporanea italiana vi è indubbiamente quello di *Conversazione in Sicilia*,<sup>10</sup> che si apre con gli «astratti furori» di Silvestro, protagonista di questo viaggio nello spazio e nel tempo della Sicilia, autobiograficamente terra d'infanzia e di miti:

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. [...] Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla.<sup>11</sup>

In queste prime righe, attraverso la reticenza e la litote, l'io narrante riesce nell'intento di dichiarare indirettamente la stagnazione della condizione umana, afflitta da una quiete morta e inerte che impedisce la minima azione; la disperazione da monologo

---

<sup>9</sup> GIOVANNI FALASCHI, *Introduzione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 12.

<sup>10</sup> Scrive Pampaloni in merito al celebre *incipit*: «Come suonò in Italia, questa pagina! È difficile rileggerla anche oggi senza commozione e senza gratitudine. Forse nessun scrittore italiano, dopo il Foscolo, aveva interpretato con tanta eloquenza la coscienza inquieta dei propri contemporanei» (G. PAMPALONI, *I nomi e le lacrime di Elio Vittorini*, in «Il Ponte», vol. VI, n. 12, dicembre 1950, p. 1536).

<sup>11</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 131.

tragico che apre la vicenda manifesta l'impossibilità di comunicare attraverso il linguaggio consueto, sicché la referenzialità viene segnalata per antitesi e mediante un lessico allusivo: Giovanni Falaschi afferma come l'impossibilità di Silvestro a esprimersi riguarda la condizione dell'intellettuale nell'Italia fascista, che viene scoraggiato alla libertà di parola o dalla censura o dalla propria coscienza, «infatti, come il mondo di cui non si può parlare è astratto e vuoto, quello ricostruito con la “conversazione” è concreto e denso di fatti, figure, avvenimenti, qualità»,<sup>12</sup> riproponendo così l'idea di una letteratura quale strumento di riscoperta della realtà profonda, attraverso un nuovo linguaggio.

Negata qualsiasi possibilità di esprimersi in merito alla realtà ontologica, Silvestro inizia il suo viaggio verso la terra natia della Sicilia: il romanzo, come già affermato, è suddiviso in cinque parti che secondo l'interpretazione di Bianconi Bernardi possono essere metaforicamente lette sotto forma di tre “stazioni” del viaggio.<sup>13</sup> La prima parte, costituita da venti capitoli, corrisponderebbe alla topica «preparazione e chiamata»<sup>14</sup> dell'eroe, il quale accetta l'invito del padre fedifrago a far visita alla madre presso Siracusa, fuggendo così all'«astrazione di quelle folle massacrate, e sempre nella quiete, nella non speranza» della grande città in cui vive, per fare invece ritorno in quell'isola «che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza».<sup>15</sup>

Durante il viaggio in treno avviene l'incontro con uno dei personaggi più significativi del romanzo e che costituirà un modello morale anche per la costruzione di alcuni personaggi in *Uomini e no*: il Gran Lombardo;

-Non sentivate la puzza? – disse l'uomo a me di faccia.

---

<sup>12</sup> G. FALASCHI, *La conversazione anarchica di Vittorini*, in «Belfagor», vol. 27, n. 4, luglio 1972, p. 377.

<sup>13</sup> F. BIANCONI BERNARDI, *Parola e mito in «Conversazione in Sicilia»*, in «Lingua e Stile», n. 2, 1966, pp. 164-165, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 89-90.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 137.



Era un siciliano, grande, un lombardo o normanno forse di Nicosia, tipo anche lui carrettiere come quelli delle voci sul corridoio, ma autentico, aperto, e alto, e con gli occhi azzurri. [...] Avrebbe voluto avere una coscienza fresca, così disse, fresca, e che gli chiedesse di compiere altri doveri, non i soliti, altri, dei nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini, perché a compiere i soliti non c'era soddisfazione e si restava come se non si fosse fatto nulla, scontenti di sé, delusi.<sup>16</sup>

Questo fiero personaggio anticipa la percezione del “mondo offeso” di cui Silvestro farà esperienza in Sicilia; l'uomo dagli occhi azzurri invoca, attraverso un sistema di antitesi e allusioni, una palingenesi dell'umanità, offesa dalla «puzza»,<sup>17</sup> metafora della polizia fascista, rappresentata nella finzione da Coi Baffi e Senza Baffi.<sup>18</sup>

Michael Hanne, approfondendo la rete intertestuale del romanzo, ha ricondotto il Gran Lombardo di Vittorini al Gran Lombardo dantesco, presente in *Paradiso* XVII, rimproverando alla critica italiana di aver meramente constatato la discendenza anagrafica che lega i due personaggi, senza invece aver riconosciuto come le qualità che Dante attribuisce a Bartolomeo della Scala si riscontrino anche nel personaggio di Vittorini, ponendo dunque il romanzo in una dipendenza intertestuale non semplicemente letteraria.<sup>19</sup>

Finalmente il protagonista raggiunge la città di Siracusa, il cui paesaggio rievoca attraverso i singoli dettagli il ricordo dell'infanzia, collocando pertanto il viaggio «in una

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 155-161.

<sup>17</sup> In merito alla “ragione antifascista”, e riprendendo la metafora della putredine fascista, scrive Vittorini: «Intanto la coscienza in noi vuole significati nuovi per essere una fresca e viva coscienza. Se nulla le si aggiunge di nuovo la coscienza puzza. Puzza, pute. Ebbene, gli uomini, queste meravigliose creature, vivono per la maggior parte del tempo con una coscienza che pute» (IDEM, *Diario in pubblico*, cit., p. 113).

<sup>18</sup> Si veda il dialogo serrato tra i due poliziotti e Silvestro, interrogato perentoriamente dai due sul motivo del suo viaggio e la sua destinazione (IDEM, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 168).

<sup>19</sup> Michael Hanne, analizzando la correlazione che sussiste tra il testo di Vittorini e quello di Dante, scrive: «Vittorini's “Gran Lombardo” infuses Silvestro with his own sense of a need for “altri doveri, non I soliti, altri, dei nuovi doveri e più alti, verso gli uomini” and possesses precisely the qualities of nobility and generosity which Dante attributes to Bartolommeo. However the main effect of this allusioni is surely to establish that the journey of the exiled Silvestro back to Sicily is to be directly compared in its spiritual and political seriousness with the journey undertaken by the exiled Dante in the *Divina Commedia* » (MICHAEL HANNE, *Allusions in Vittorini's “Conversazione in Sicilia”*, in «The modern language review», Vol. 70, No. 1, 1975, p. 76).

quarta dimensione»: <sup>20</sup> la città natale e la madre Concezione evocano in Silvestro la sensazione del «due volte reale», <sup>21</sup> condizione per cui un oggetto è sia ciò che è nel presente sia ciò che è stato nel passato custodito dalla memoria, amplificandone così la dimensione percettiva attraverso l'azione del ricordo e del pensiero; si tratta de «lo scarto conoscitivo, contemplativo ed epifanico, che permette di comprendere quel di più di realtà e che si identifica con la creazione di una dimensione di poesia», <sup>22</sup> la stessa che in *Uomini e no* la voce narrante costruirà per Enne 2: una dimensione poetica collocata nell'età felice dell'infanzia, culla dei valori universali necessari per una palingenesi dell'umanità.

La regressione al piano della memoria viene linguisticamente segnalata nel testo dalla ricorrenza dei verbi “pensare”, “ricordare” e “riconoscere” che, a differenza di quanto accade nel realismo psicologico, designano una realtà non più alternativa e soggettiva, bensì l'unica realtà vera e possibile in quanto esperita dalla coscienza profonda non di un qualsiasi soggetto, ma di un intellettuale come Silvestro, come lo sarà anche Enne 2. Dunque l'azione soggettiva del protagonista agisce simbolicamente sulla quiete “non speranza” che apre il romanzo, sull'impossibilità di esprimersi e quindi, *a priori*, di pensare.

La seconda parte è invece costituita da una lunga e licenziosa conversazione <sup>23</sup> con Concezione, che consente il ritorno a quella vitalità a cui lo stesso Vittorini si appellava

---

<sup>20</sup> Così viene presentata la “quarta dimensione”: «“Ma guarda, sono da mia madre”, pensai di nuovo, e lo trovo improvviso esserci come improvviso ci si ritrova in un punto della memoria, e altrettanto favoloso, e credevo di essere entrato a viaggiare in una quarta dimensione» (E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 177-178).

<sup>21</sup> Ivi, p. 182.

<sup>22</sup> V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 75.

<sup>23</sup> Silvestro, abbandonando ogni pudore filiale, interroga la madre sui tradimenti del padre per poi scoprire che la madre stessa ebbe in passato un amante che le faceva regolarmente visita. La libertà di costumi che traspare da queste pagine indicherebbe l'intenzione, da parte di Vittorini, di indagare la sessualità alla luce di una dimensione non più notturna ed erotica come quella de *Il garofano rosso*, in cui il sesso era ancora rito dionisiaco d'iniziazione giovanile, atto notturno che si colorava dei toni caldi di un Oriente impersonato da Zobeida. In *Conversazione in Sicilia* il sesso e la donna si svincolano dalla retorica dei costrutti sociali e del pensiero che complica i rapporti interpersonali tra i due sessi, ritornando invece a una dimensione quasi primitiva dell'uomo, e pertanto pura e incontaminata: vitale.

negli anni Trenta, rifiutando l'atteggiamento puritano imposto dal regime ai costumi della società: la madre rappresenta pertanto la sintesi tra sacro e profano,<sup>24</sup> tra l'affermazione di una peccaminosa sensualità e la devozione cristiana verso gli ultimi, ovvero i siciliani sofferenti che si affidano alle cure della stessa Concezione.

È attraverso lei che Silvestro intraprende un percorso di rinascita, a partire dalla riappropriazione della memoria del padre e del nonno:

-Ma di chi parli?- chiesi io.

-Parlo del papà, di tuo nonno,- disse mia madre. -Di chi credevi che parlassi?

E io: -Parli del nonno? Era il nonno che suonava il grammofono?

E mia madre: -No, questo no... questo era tuo padre. Suonava il grammofono e cambiava dischi. Correva e cambiava dischi tutto il tempo. E ballava tutto il tempo. Era un gran ballerino, un gran galante... E quando voleva me per dama e mi faceva girare io mi sentivo come se fossi ritornata bambina.

-Ti sentivi bambina col babbo?- dissi io.

E mia madre: -Ma no! dico col papà, tuo nonno... era così alto e grande, e così fiero, con la barba bionda e bianca!

E io: -Allora era il nonno che ballava.

E mia madre: -Anche tuo padre ballava. Col grammofono e tutte quelle donne che mi portava in casa... Ballava fin troppo. Avrebbe voluto ballare ogni sera. E quando io non avevo voluto andare a qualche riunione d'una casa cantoniera troppo lontana, mi guardava come se gli avessi tolto un anno di vita. Ma noi si voleva sempre andare alle feste dove andava lui...

-Lui chi?- dissi io. -Il babbo o il nonno?

E mia madre: -Il nonno, il nonno...<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Scrive Hanne riguardo al personaggio di Concezione: «Vittorini brings together, in the character and name of Concezione, two aspects of motherhood which Christian West has traditionally held to be distinct. On the one hand, she is a kind of primitive, sensual, fertile, pagan Earth Mother: "Mamma dei Meloni". On the other hand, she is a kind of Virgin Mary (her name-day is the Feast of the Immaculate Conception), who gives generously to her sons and to the sick people of the village without expecting anything in return» (M. HANNE, *Significant allusions in Vittorini's "Conversazione in Sicilia"*, cit., p. 76).

<sup>25</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 207.

Marilyn Schneider<sup>26</sup> ha approfondito la caratterizzazione di Concezione, concentrandosi sulla fallacità della sua capacità memonica che comporta spesso la sovrapposizione del ricordo del padre, uomo nobile e fiero, un Gran Lombardo a sua volta, con quella più disprezzata del marito che l'ha abbandonata per un'altra donna; da tale studio emerge come questo ripetuto accostamento ossimorico tra i due possa assumere un significato simbolico, che trascende i legami familiari: infatti seppure differenti, entrambi gli uomini vengono accostati da Silvestro, seguendo le memorie della madre, alla figura del Gran Lombardo, divenendo così parti integranti del medesimo essere che è "più uomo", giacché «un uomo poteva gridare come un bambino, nella miseria, e essere più uomo. E poteva negare la propria miseria, essere fiero, ed essere lo stesso più uomo».<sup>27</sup>

La parte terza coincide con la seconda "stazione" del viaggio di Silvestro, costituita da «il cammino delle prove»<sup>28</sup> e si apre con le visite di Concezione ai malati del paese:

Passammo di dietro alla casa, per una strada che scendeva, e andando tra muri d'orti, arrivammo a una porta e bussammo. La porta si aprì.

Dentro era buio, e io non vidi chi non ci avesse aperto. Non c'era finestra; c'era solo, nell'alto della porta, uno sportello con un vetro nerastro, e io non vidi nulla, non vidi più nemmeno mia madre.

La sentivo però parlare.<sup>29</sup>

L'*incipit* solenne annuncia quella che sarà una vera discesa agli Inferi, nei meandri più oscuri dell'umanità offesa, dipinta sui volti sofferenti dei malati che attendono la visita di Concezione, questa volta accompagnata in via eccezionale (come eccezionale fu il viaggio di Dante) dal figlio Silvestro.

---

<sup>26</sup> MARILYN SCHNEIDER, *Circularity as mode and meaning in Conversazione in Sicilia*, in «The Italian issue», vol. 90, n. 1, 1975, p. 103.

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 256.

<sup>28</sup> F. BIANCONI BERNARDI, *Parola e mito in «Conversazione in Sicilia»*, cit., p. 90.

<sup>29</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 234.

Numerosi sono in questa sezione i riferimenti alla *Divina Commedia* e, per quanto si corra il rischio di attribuire a Vittorini una volontà intertestuale mai esplicitamente dichiarata, questi capitoli risuonano a distanza di secoli dei medesimi «sospiri, pianti e alti guai»<sup>30</sup> che Dante ebbe modo di udire appena varcata la porta dell'Inferno.

Come il Sommo Poeta anche Silvestro intraprende il suo cammino discendendo, visitando case buie in cui il senso della vista cede necessariamente il passo all'udito, ai lamenti dei sofferenti che vivono nella miseria: la Sicilia diventa presto terra in chiaro-scuro,<sup>31</sup> immersa in un'ombra fredda in cui rimbombano le voci degli "spiriti", come li chiama Silvestro, infelici malati che ricordano alla vista solo l'ombra di un essere umano, e che in tutta l'offesa che caricano sulle loro spalle accompagnano il protagonista nel suo viaggio:

Allora il malato improvvisamente parlò. Disse una parolaccia. Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano.<sup>32</sup>

L'incontro con il mondo offeso della Sicilia genera una serie di riflessioni sulla condizione del genere umano e sul significato di "uomo", prelundando ai corsivi di *Uomini e no*. Durante le visite Silvestro interroga la madre come fosse Virgilio, istruita sulla miseria di quegli spiriti invisibili, eppure non riesce a ottenere da lei quelle «strane

---

<sup>30</sup> DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2019, p. 81.

<sup>31</sup> Studiando la tecnica del colore di cui di serve Vittorini, scrive Falaschi: «Conversazione è in grandissima parte un libro in bianco e nero. [...] La comparsa dei colori è rara, e riguarda oggetti che hanno una posizione centrale sulla scena (sono al centro della composizione), sono dotati ella forza di temi» (G. FALASCHI, *Introduzione*, cit. pp. 19-21).

<sup>32</sup> E. VITTORINI, *Conversazioni in Sicilia*, cit., p. 245.

risposte»<sup>33</sup> che tanto brama, strane in quanto nuove e quindi portatrici di un effettivo cambiamento, poiché, parafrasando le parole del Gran Lombardo, altri sono i doveri a cui adempiere.

La parte terza risulta significativa anche per il tema sensuale che viene nuovamente affrontato senza troppa reticenza, nonostante la censura fosse ancora vigile: accompagnando la madre casa per casa, Silvestro si imbatte in due donne, una vedova e una maritata, che con gran civetteria lo invitano ad assistere all'iniezione consueta.

L'aspetto della vicenda che lascia il lettore inizialmente interdetto è l'insistenza con cui Concezione pretende che il figlio assista a questo spettacolo di carnalità femminile, contravvenendo ai costumi morigerati dell'epoca; la madre sembra voler risvegliare in Silvestro un sentimento di desiderio sessuale che si era assopito nell'astrazione della vita milanese, anticipando così il personaggio di Selva in *Uomini e no* e il messaggio di cui si rende portatrice: l'importanza per un uomo di avere una compagna e trarne soddisfazione dal rapporto intimo, per poter affermare di essere davvero vivo e conseguentemente poter esercitare il suo ruolo civile. Silvestro, interrogato dalla madre su come abbia scoperto il corpo femminile per la prima volta, non può che tornare con la mente all'infanzia e alla lettura delle *Mille e una notte*, con le sue terre d'Oriente ricche di mistero ed erotismo; nuovamente la fanciullezza diviene pilastro di verità e prima vera scoperta del mondo, scoperta che si fonda anche sull'esperienza della lettura che concorre a restituire una percezione delle cose come fossero «due volte reale»:

Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia, Persia a sette anni, Australia a otto, Canada a nove, Messico a dieci, e gli ebrei della

---

<sup>33</sup> «Io scossi il capo. Facevo delle strane domande, mia madre poteva vedere questo, eppure non mi dava delle strane risposte. E io questo volevo, strane risposte» (ivi, p. 250).

Bibbia con la torre di Babilonia e Davide nell'inverno dei sei anni, califfi e sultane in un febbraio o un settembre, d'estate le grandi guerre con Gustavo Adolfo eccetera per la Sicilia-Europa, [...] A sette anni uno non conosce i mali del mondo, non il dolore, e non la non speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna. Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa, davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza del mondo; immortale.<sup>34</sup>

Dunque Concezione adempie al ruolo di iniziare il figlio al cammino che lo condurrà a una palingenesi personale, partendo dagli istinti primitivi quali il cibo e il sesso; Silvestro, parlando del corpo femminile con la madre, si riappropria di quell'aspetto così naturale nell'uomo che la retorica ben pensante borghese soffocava e, come si vedrà nel romanzo successivo, vita privata e pubblica sono strettamente interdipendenti, sicché la riscoperta della carne permette al protagonista di continuare il suo viaggio dantesco verso altri e più alti doveri.<sup>35</sup>

Abbandonata la madre alle sue faccende, il cammino prosegue nella quarta parte del romanzo, sezione interamente dedicata alle tendenze politiche del tempo, impersonate da quattro uomini-allegoria alquanto particolari. Il primo incontro coinvolge l'arrotino Calogero, rappresentante dell'ideologia rivoluzionaria, costui infatti si caratterizza per la costante ricerca di lame da affilare:

Tacque, ora, smettendo anche di guardarmi; e si curvò sulla ruota, accelerò sul pedale, arrotò furiosamente in concentrazione per più di un minuto. Infine disse: -Fa piacere arrotare una vera lama. Voi potete lanciarla ed è dardo, potete impugnarla ed è pugnale. Ah, se tutti avessero sempre una vera lama!

Chiesi io: -Perché? pensate succederebbe qualcosa?

-Oh, io avrei piacere ad arrotare sempre una vera lama! – l'arrotino rispose.

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 268-269.

<sup>35</sup> Silvestro, stanco di dover far visita ai malati, si separa dalla madre per proseguire momentaneamente da solo il viaggio: «Ma ormai io ero stufo di quei malati e quelle donne, e contrariai mia madre, non volli andar su dalla signorina con lei» (ivi, p. 275).

[...] E lui si chinò al mio orecchio, mi parlò nell'orecchio. E io ascoltai le parole sue al mio orecchio, ridendo. «Ah! Ah!», e parlai nell'orecchio a lui, e fummo due che si parlavano all'orecchio, e ridevamo, ci battevamo le mani sulle spalle.<sup>36</sup>

L'atteggiamento di Calogero esplica il *modus operandi* dell'ideologia di cui si rende portavoce: ricorrere alle armi sembra l'unica soluzione possibile per vendicare il mondo offeso e la rete dei contatti viene costruita necessariamente attraverso messaggi sussurrati all'orecchio, cercando di eludere l'udito vigile dell'oppressore.

L'arrotino decide quindi di condurre Silvestro presso la seconda allegoria, Ezechiele, uno "storico del mondo offeso" che risiede in una bottega che si trova, simbolicamente in antitesi rispetto alla terza parte, nella città alta: il personaggio si presenta dapprima come una *silhouette* che prende a poco a poco la forma di un uomo<sup>37</sup> dalla faccia paffuta e gli occhi brillanti.

Ezechiele lamenta le sofferenze del mondo offeso cercando il consenso di Silvestro, il quale sta venendo progressivamente a conoscenza di una Sicilia travagliata di cui non immaginava nemmeno l'esistenza. L'«eremita antico»<sup>38</sup> passa le sue giornate a trascrivere, offesa dopo offesa, la miseria degli oppressi e degli ultimi, e pertanto rappresenta, secondo l'interpretazione che ne ha dato anche Sergio Pautasso, «la cultura idealistica che ha funzione consolatoria».<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 279.

<sup>37</sup> I personaggi della quarta parte sono descritti come delle figure, tipicizzati nella loro caratterizzazione e quasi completamente privi di quella complessità che li renderebbe ontologicamente verosimili, sicché costituiscono dei semplici «mezzi» narrativi per rappresentare sulla scena le quattro ideologie di cui diventano portavoce.

<sup>38</sup> Tale è il soprannome che si attribuisce Ezechiele (ivi, p. 288) e che riecheggia forse volutamente il nome dell'antico profeta biblico: «The name, Ezechiele, naturally recalls the Old Testament prophet Ezekiel, who, whilst he recorded the corrupt condition of the Jews of his time, was above all concerned to pass on God's instructions about the future of Jewish people and the establishment of a new theocratic order centred on a rebuilt temple. Ezechiele's mode of speech likewise leads one to think of him as a kind of prophet» (M. HANNE, *Significant allusions in Vittorini's "Conversazione in Sicilia"*, cit., p. 78).

<sup>39</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 288.



Se Calogero inneggia a una corsa alle armi sanguinaria che fallisce per mancanza di istanze ideologiche (si ricordi la funzione centrale dell'intellettuale nell'intera produzione di Vittorini), allo stesso modo Ezechiele si appella a una sostanza filosofica del discorso, certamente apprezzata, ma che da sola non può generare alcun sensibile cambiamento nel mondo, restando così a un semplice livello di contemplazione teorica senza prassi.<sup>40</sup>

I due conducono in seguito Silvestro dall'amico Porfirio, il quale possiede una bottega di stoffe che ne decorano la facciata:

-Buonasera, - salutarono. -Buonasera.

E la voce continuò: -Buonasera. Stavo per chiudere.

-E il panno lo lasciavate fuori? - l'arrotino chiese.

-No, ora lo ritiravo, - rispose la voce.

E l'uomo Ezechiele disse: -Rosso di nuovo, oggi.

E la voce: -Sì, è da qualche tempo che metto rosso. Ma domani cambio in turchino.

[...] Un'umana forma si mosse, dietro a quella voce, nel buio, e parve che si movesse tutto il buio: era gigantesca.<sup>41</sup>

Con una tecnica scenografica che omaggia nuovamente la maestria dantesca, viene introdotta sulla scena la terza allegoria, costituita dalla cultura cattolica. Si è già constatato come il romanzo presenti una colorazione tendenzialmente grigia e cupa, con rari sprazzi di colore acceso come nel caso delle stoffe cangianti di Porfirio, che si alternano di volta in volta: tale dettaglio alluderebbe all'opportunismo politico di cui si era resa colpevole la Chiesa, specialmente durante il Fascismo.

---

<sup>40</sup> «Ricordati che noi non soffriamo per noi stessi ma per il dolore del mondo offeso» (ivi, p. 290). Con questa affermazione Ezechiele si rivela per l'assenza di pragmatismo che lo condanna a restare una voce consolatoria; la subordinazione della sofferenza individuale in favore di quella universale appare infatti contraddire la tesi alla base della stessa struttura narrativa del romanzo, giacché la possibile palingenesi del genere umano comincia dalla storia di un individuo e della sua crisi dovuta agli «astratti furori», esattamente come la possibilità di rendere universale il riscatto dell'anima in Dio venne reso possibile dal viaggio di un uomo solo, Dante, attraverso i tre Regni.

<sup>41</sup> Ivi, p. 294.

Contrariamente a quanto potrebbe suggerire il colore rosso del drappo, il «panniere» è convinto che non siano le armi la cura di tutte le offese, bensì l' «acqua viva» della fede, di cui si tratta sia nell'Antico sia nel Nuovo Testamento: nel primo caso si parla di una sorgente di acqua, situata nel tempio ricostruito di Gerusalemme, capace di ridonare la vita, mentre nel secondo ci si riferirebbe all'acqua salvifica usata per battezzare i fedeli, secondo la ritualità prevista dal sacramento.<sup>42</sup>

I quattro si recano infine alla locanda di Colombo, che nell'interpretazione di Pautasso rappresenterebbe la corruzione dell'intellettuale di regime,<sup>43</sup> per stordirsi con il vino da lui offerto, simbolo dell'offesa che viene arrecata al mondo fin dall'inizio dei tempi;<sup>44</sup> l'episodio della locanda si carica di una forte allusività, giacché le tre ideologie si inebriano dei fumi di un vino corrotto che li rende sonnolenti e inermi. E inermi sono anche gli operai che tristi dondolano sulla panca con i boccali pieni di una finta retorica che li ha dissuasi dalla lotta, e solo due giovani, ancora sobri e incorrotti, piangono accanto a un braciere.

Al quarto boccale Silvestro allontana il vino dalla bocca, isolandosi così sulla scena, consapevole di dover proseguire il suo viaggio lungo la strada tracciata dal Gran Lombardo e dai suoi antenati: è infatti dinnanzi al ricordo del padre, frequentatore assiduo della locanda di Colombo, che il protagonista si ferma e rinuncia a inoltrarsi «nella squallida nudità senza terra del vino».<sup>45</sup> Tale gesto rappresenterebbe l'ammissione di colpa dello stesso Vittorini, poiché avrebbe assaggiato a sua volta il vino della corruzione fascista, fermandosi tuttavia in tempo per ravvedersi e proseguire autonomamente verso

---

<sup>42</sup> M. HANNE, *Significant allusions in Vittorini's "Conversazione in Sicilia"*, cit., p. 79.

<sup>43</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 297.

<sup>44</sup> Anche in questo caso è probabile che la simbologia associata al vino provenga dalla tradizione biblica dei Vangeli, secondo cui il vino dell'Ultima cena condiviso da Cristo rappresenterebbe il suo stesso sangue, versato per la remissione dei peccati.

<sup>45</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 303.

doveri più autentici delle «non speranze» offerte dal Fascismo, capace di corrompere anche le ideologie più salde con il suo arido vino.<sup>46</sup>

E mentre Silvestro si allontana dalla locanda per recarsi dalla madre, tracciando ancora una volta la regressione verso ciò che è davvero vivo e fecondo, sente nel gelo della notte siciliana la voce dell'ultimo spirito: «-Ehm!».<sup>47</sup>

Si tratta del fantasma del fratello Liborio, morto da soldato su un campo di neve,<sup>48</sup> lontano da casa. L'iniziale scambio di battute tra i due si costruisce sulla ripetizione da parte del soldato dell'interiezione «Ehm!», in merito a cui la critica ha avanzato diverse interpretazioni: il verso alluderebbe a qualcosa che tutti possono comprendere nel proprio cuore ma che deve restare implicito, rendendo così l'interiezione una “parola suggellata”, insondabile nel suo significato linguistico poiché può essere compresa solo nel suo senso più profondo e dunque personale. Sebbene il suo significato appaia oscuro, Silvestro sembra capace di interpretare il parlar figurato del soldato, mediante una conversazione che non aderisce perfettamente al piano storico della realtà, ma a cui vi si riferisce per continue allusioni:

Ed esitai. Dissi bene un'altra volta. Un'altra volta esitai. Un'altra volta dissi bene. Infine chiesi: -È una cosa brutta?

-Ohimè, sì, - rispose lui. -Legato schiavo, trafitto ogni giorno di più sul campo di neve e sangue.

-Ah! - io gridai. -Ed è molto soffrire?

-Molto, - disse lui. -Per milioni di volte.

---

<sup>46</sup> Secondo Hanne, l'episodio della locanda costituirebbe il rifiuto da parte di Silvestro, e dunque di Vittorini, di tutte quelle ideologie che negli anni Trenta avevano cercato di osteggiare l'avanzata del Fascismo in Italia, fallendo e soccombendo, come nel caso della Chiesa, alle condizioni imposte dal regime (M. HANNE, *Significant allusions in Vittorini's "Conversazione in Sicilia"*, cit., p. 80).

<sup>47</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 311.

<sup>48</sup> Sebbene Liborio sia morto da adulto, nell'incontro con Silvestro dichiara di avere solamente sette anni (ivi, p. 314), pur ricordando ancora tutta la sua vita fino alla tragica morte in battaglia. È significativo che la reprimenda alla guerra giunga da un bambino, un soldato che è regredito alla propria infanzia, riacquisendo quei valori di un'umanità pura e incorrotta che gli consentono di denunciare gli orrori degli adulti.

Io: -Per milioni di volte?

Lui: -Per ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato.

Io: -Vi fa piangere?

Lui: -Ci fa piangere.<sup>49</sup>

Il tema della conversazione viene volutamente celato: è probabile che il timore della censura abbia concorso a mantenere il dialogo in forma allusiva, tuttavia questa unica spiegazione risulta alquanto riduttiva se ci si riferisce a quella che tutt'oggi la critica ritiene essere l'opera meglio riuscita di Vittorini e il primo romanzo della Resistenza europea, sicché tale reticenza «è conseguente al giudizio sull'implicito come forma di comunicazione artistica, [...] ciò che è implicito in letteratura è dunque quello che non si sa e che è stato scritto ma che non si deve leggere per lasciarsi la possibilità di scrivere (e quindi di scriverlo)».<sup>50</sup>

Il parlare figurato di Liborio denuncia l'esaltazione della guerra e dei suoi caduti promossa dalla propaganda fascista, tuttavia è in virtù dell'allusività della denuncia stessa che è possibile trascendere la contingenza storica per elevare il discorso al piano universale delle offese recate agli oppressi, attraverso una maestria stilistica che riesce nell'intento di coniugare poeticamente forma e contenuto, risultato che non si risconterà nel romanzo successivo, poiché la lingua della poesia si rivelerà inadatta a sostenere il peso della riflessione politica sulla guerra civile in Italia.

Un aspetto stilisticamente rilevante del dialogo riguarda la sua struttura, che rievoca una sceneggiatura teatrale, secondo quanto già anticipato dall'iniziale monologo di Silvestro che apre la quinta parte: il protagonista, trascinato dal fiume della memoria, ricorda il padre che era solito recitare di sera l'*Amleto* di Shakespeare, drammaturgo che

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 318.

<sup>50</sup> G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., pp. 42-54.

viene citato anche nel dialogo con Liborio in merito alla funzione della letteratura quale artefice della gloria delle altrimenti periture gesta dell'uomo. L'invito del soldato è che qualcuno si adoperi a scrivere dei nuovi Cesari e Macbeth, ovvero i partigiani e i soldati tutti, compito di cui si incarica metaletterariamente lo stesso Vittorini scrivendo due dei primi romanzi antifascisti pubblicati in Italia: *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*.

L'indomani Silvestro si sveglia nel letto della casa materna, dove apprende dalla madre di essere rincasato ubriaco la notte precedente, compromettendo così la veridicità dell'incontro avvenuto al cimitero con Liborio e collocando l'episodio sul piano del surreale, come se non avesse avuto altro che una allucinazione in preda ai fumi dell'alcol.

A colazione il protagonista viene a conoscenza dell'effettiva morte in guerra del fratello e del dolore straziante della madre per aver perso un figlio ancora giovane, incapace di comprendere perché mai le altre donne del paese la ritengano una «madre fortunata».<sup>51</sup>

Vittorini, attraverso Silvestro, irride sottilmente la retorica militaresca fascista, che osanna le madri che hanno visto i figli giovani sacrificarsi per onorare la nazione e il regime, e dunque rese nell'orgoglio simili alla Cornelia dei Gracchi, fiera dei suoi figli «perché li sapeva pronti a morire... Cornelia era una madre romana».<sup>52</sup>

La terza e ultima tappa del viaggio si compie dinnanzi alla statua di bronzo raffigurante una donna, issata in memoria dei caduti siciliani. Attorno a essa si raduna una grande folla, tra cui vi sono anche il Gran Lombardo, Calogero, Ezechiele e Porfirio, come se tutti i personaggi che si sono alternati sulla scena, ora si riunissero a conclusione dello spettacolo teatrale, porgendo i loro ringraziamenti: ai piedi di questa donna di bronzo, ventre materno che accoglie le giovani anime come Liborio, Silvestro pronuncia il fatidico

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 324.

<sup>52</sup> Ivi, p. 328.

«Ehm!» che raccoglie tutto il popolo in una silenziosa comprensione, tanto che i siciliani rispondono all'unisono: «-Ed è molto soffrire?». <sup>53</sup> Alla coralità della scena non partecipano solamente Coi Baffi e Senza Baffi, rappresentanti delle istituzioni fasciste, i quali chiaramente non possono cogliere il significato di quell'interiezione, essendo sordi al lamento degli offesi.

Il viaggio di Silvestro, la sua conversazione in Sicilia, giunge quindi al termine: l'epilogo della vicenda si svolge secondo il chiasmo che vede la partenza imminente del figlio corrispondere a quello che si apprende essere il ritorno a casa del padre, esattamente come all'inizio della vicenda l'allontanamento da casa di quest'ultimo aveva portato Silvestro a intraprendere il lungo cammino verso la Sicilia.

Secondo il consueto schema dei personaggi, anche la figura del padre non possiede lineamenti dettagliati, confondendosi pertanto agli occhi del figlio con l'immagine del nonno e dell'amante della madre:

Ero tornato da mia madre per congedarmi, e la trovai in cucina che lavava i piedi a un uomo. L'uomo sedeva con le spalle alla porta, era molto vecchio: lei, inginocchiata sul pavimento, gli lavava i vecchi piedi in un bacile. -Parto, mamma, - io le dissi. -C'è la corriera.

Mia madre alzò il capo di là dall'uomo. -Allora non mangi con noi? - rispose.

L'uomo non si voltò, né alle mie né alle sue parole. Aveva i capelli bianchi, era molto vecchio, e teneva il capo chino, sembrava assorto profondamente, o che dormisse. -Dorme? - chiesi io sottovoce a mia madre.

-No. Piange, lo scemo, - lei rispose.

E soggiunse: -È stato sempre così. Piangeva quando partorivo, e piange anche ora.

Sottovoce, io esclamai: -Ma come? È il babbo?

Lui, intanto, non ci prestava attenzione.

Mi avvicinai per guardarlo in faccia, lo vidi che la teneva nascosta con la mano.

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 335.

Mi pareva, ad ogni modo, troppo vecchio; e per un momento pensai quasi che fosse mio nonno. Pensai anche che poteva essere il viandante di mia madre. –È tornato adesso? – chiesi sottovoce.

Mia madre scosse il capo con disapprovazione.

-Piange, - disse. –Non sa che sono fortunata.<sup>54</sup>

Chiunque sia davvero la figura che con il capo chino piange, celandosi a Silvestro, non è in questo contesto importante, giacché l'intenzione è quella di valorizzarne l'azione a prescindere dall'identità, che giunge a coincidere, si potrebbe allora dire inevitabilmente, con quella di più uomini insieme e tutti appartenenti, con le loro storie, alla terra della Sicilia che diviene quindi la terra di ogni dove e ogni tempo; il vecchio piange, come poc'anzi piangeva Silvestro ricordando il fratello morto in guerra, poiché solo chi è capace di ricordare possiede la sensibilità di piangere dinnanzi alla sofferenza, che nel romanzo genera l'empatia necessaria a creare quella "conversazione" su cui si costruisce la vicenda, poiché nessun personaggio è abbastanza compiuto da potersi risolvere entro il proprio monologo, ma necessita invece della parola con l'altro per potersi riconoscere e conoscere.

Marilyn Schneider considera tuttavia il romanzo inconcluso, giacché per tre volte cerca di risolversi entro tre diversi finali che orientano l'interpretazione complessiva dell'opera verso tre strade differenti: la prima conclusione coinciderebbe con la battuta finale «Ed è molto soffrire»,<sup>55</sup> pronunciata dai siciliani a cui veniva inizialmente assegnato il compito di concludere polifonicamente l'opera. Eppure Vittorini sembra riconsiderare la scelta di un finale collettivo, preferendo lasciare a Silvestro l'ultima parola nel romanzo attraverso l'*Epilogo* che segue la parte quinta, in cui il protagonista assiste al ritorno a casa del vecchio.<sup>56</sup> Infine giunge la *Nota* dello stesso Vittorini che chiude definitivamente

---

<sup>54</sup> Ivi, pp. 339-40.

<sup>55</sup> Ivi, p. 336.

<sup>56</sup> In merito alla decisione di affidare a Silvestro l'*explicit* dell'opera, Schneider afferma come questa

l'opera, mediante una dichiarazione che intende assolvere l'autore da ogni possibile accusa di resoconto autobiografico, poiché la Sicilia del romanzo non vuole essere la Sicilia reale, ma solo un'isola prestanome per l'avventura narrata.<sup>57</sup>

A prescindere da quale sia l'effettivo finale del romanzo, il viaggio di Silvestro attraverso l'isola, allegoria di una dimensione umana più profonda e viva nella sua sofferenza, simboleggia il risveglio della coscienza personale che è al contempo collettiva, anticipando così le istanze ideologiche che verranno puntualmente approfondite in *Uomini e no*.

### IV.3. Ricezione dell'opera

Sin dalla prima pubblicazione si delinearono due linee interpretative rispetto a *Conversazione in Sicilia*: la neo-avanguardia apprezzò l'opera «come modello di linguaggio simbolico. Eppure *Conversazione* era un libro neorealista, e Vittorini lo considerava e si considerava tale, e la critica *engagée* degli anni Cinquanta lo aveva esaltato per il suo contenuto antifascista: se questo libro appagò richieste opposte fu perché offriva due livelli di lettura sostanzialmente differenti».<sup>58</sup> Se il romanzo infatti da un lato assume «un valore assoluto di allegoria, unica allegoria possibile del sentimento, discorso in cui gli uomini portano segni a noi familiari e tuttavia sono sempre molto remoti, oltre i limiti della cronaca»,<sup>59</sup> dall'altro non può esimersi dalla responsabilità ideologica e storica che accompagnò la stesura stessa del romanzo e la sua conseguente ricezione.

---

risoluzione chiuda il cerchio della vicenda, creando così una struttura circolare che si risolve nella medesima voce da cui la narrazione prede avvio (M. SCHNEIDER, *Circularity as mode and meaning in Conversazione in Sicilia*, cit., p. 108).

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 32.

<sup>59</sup> G. PINTOR, *Nome e lagrime*, in «Prospettive», n. 16-17, 15 aprile-15 maggio, 1941, ora in E. VITTORINI,



È opportuno precisare come nel 1941 il libro venne pubblicato soprattutto all'estero come romanzo "antifascista", vi è dunque da interrogarsi ora sulla natura dell'antifascismo di Vittorini nel biennio '36-'38: si trattava di una militanza esclusivamente letteraria o anche politica?

Secondo il giudizio di Edoardo Esposito,<sup>60</sup> l'«autentico furore»<sup>61</sup> che animò lo scrittore in questi anni cruciali per la sua produzione coinvolse sia l'aspetto teorico e letterario sia quello politico e pratico, a partire dalla guerra civile spagnola per maturare e concludersi nell'adesione al Partito Comunista clandestino; la conversione politica dello scrittore, che non risparmiò di influenzarne anche la poetica, coincise con lo scoppio in Spagna della guerra civile che vide contrapporsi i repubblicani, sostenuti da Vittorini, alle milizie fasciste di Franco. Come sostenuto da Catalano,<sup>62</sup> la lotta antifascista contro le milizie franchiste rappresentava l'unico mezzo possibile attraverso cui gli intellettuali potessero effettivamente esercitare un ruolo culturalmente egemonico, sicché Vittorini e i suoi colleghi si ispirarono ai fatti sanguinari di quelle giornate per condurre in Italia una prima forma di Resistenza clandestina attraverso la stampa e i manifesti, tanto da attirare presto su di sé l'attenzione del regime: nell'autunno del 1936 Vittorini pubblicò su un giornale clandestino un articolo in cui sosteneva apertamente i repubblicani spagnoli, destando pertanto il sospetto degli ufficiali fascisti, che lo convocarono in questura per interrogarlo e alla fine espellerlo dal partito. Tale era dunque il fermento ideologico in cui

---

*Conversazione in Sicilia*, cit., p. 73.

<sup>60</sup> EDOARDO ESPOSITO, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, Il saggiatore, 2009, p. 64.

<sup>61</sup> Bilenchi ricorda che «Vittorini, a quel tempo, si abbandonava ai più fantasiosi progetti. Pensava di scrivere un manifesto contro il fascismo. Si diceva sicuro che se trecento intellettuali, da Croce a Gentile a noi giovani, l'avessero approvato e firmato il regime sarebbe caduto. [...] Elio era un po' troppo fantasioso e ingenuo, ma in tutte le sue parole metteva una carica di autentico furore» (R. BILENCHI, *Vittorini a Firenze*, in «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto, 1973, pp. 1100-1101, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 97-98).

<sup>62</sup> E. CATALANO, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977, p. 195, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 105.

maturò un libro come *Conversazione*, giudicato nel '41 da Alicata come «una svolta non trascurabile della giovane narrativa italiana».<sup>63</sup>

Sebbene la versione licenziata nel 1941 fosse integrale, e non più quella censurata apparsa in rivista, la critica filofascista accolse favorevolmente l'opera, generando così una certa ambiguità circa la prima ricezione di un romanzo per antonomasia definito “antifascista”.<sup>64</sup> Tuttavia la situazione mutò drasticamente già l'anno seguente, quando Massimo Bontempelli, in occasione dell'edizione per Bompiani, contribuì con un proprio giudizio critico all'opera, stampato sulla fascetta in copertina: tale mossa editoriale non venne affatto apprezzata dalla stessa critica fascista che un anno prima aveva tessuto le lodi di un romanzo che prometteva una rinascita della narrativa italiana contemporanea, generando anzi grandi polemiche e stroncature tra cui quella celebre e anonima comparsa su «Il Popolo d'Italia», con il titolo poco promettente di *Una sporca conversazione*; la recensione accusava il romanzo d'immoralità per il contenuto mediocre, pornografico, erotico<sup>65</sup> espresso specialmente nella terza parte del romanzo. Il libro venne tacciato di corruzione morale e disfattismo, segnando dunque un cambio di atteggiamento della critica ufficiale di regime nei confronti dello scrittore siracusano: la stroncatura anonima sollecitò l'attenzione di Valentino Bompiani, il quale decise prudentemente di non pubblicarne la terza ristampa e di sospendere momentaneamente le traduzioni all'estero che erano già state richieste e pianificate.

Attraverso la consultazione dei documenti dell'epoca, Esposito ipotizza che la penna anonima di *Una sporca conversazione* appartenesse a Goffredo Coppola, docente

---

<sup>63</sup> M. ALICATA, *Nome e lagrime*, in «Oggi», 9 agosto 1941, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 77.

<sup>64</sup> Si consideri che nel 1942 Elio Vittorini venne invitato, in quanto rappresentante della narrativa italiana, a un convegno sulla letteratura organizzato a Weimar dal ministero della Propaganda nazista (E. ESPOSITO, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, cit., p. 23).

<sup>65</sup> *Una sporca conversazione*, recensione anonima, in «Il Popolo d'Italia», 30 luglio 1942, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 81-82.

universitario di lettere presso l'Università di Bologna e fervente sostenitore di Mussolini, da cui ricevette spesso diretta approvazione per i suoi interventi critici su «Il Popolo d'Italia». Non è pertanto da escludere che questo attacco superficialmente letterario a distanza di qualche anno dalla prima pubblicazione fosse in realtà di natura politica, stringendo ulteriormente il nodo che lega in quegli anni la prassi alla teoria, la politica alla cultura. Risulta tuttavia scarsamente chiaro come il libro, nonostante gli attacchi di una parte della critica ufficiale,<sup>66</sup> non fosse stato ritirato dal mercato né fosse stato inserito nell'elenco dei libri proibiti tra il 1936 e il 1943; probabilmente Pavolini e Casini, all'epoca a capo della direzione del ministero della Cultura popolare, presero privatamente accordi con l'editore Bompiani che si impegnò «in una sorta di cordiale ma sinistra partita a scacchi con le autorità fasciste, costretto a riflettere su ogni mossa cercando di anticipare quelle di Pavolini e dei suoi funzionari».<sup>67</sup>

Se queste furono le prime recensioni che accolsero *Conversazione in Sicilia* nel panorama della letteratura italiana, con il passare dei decenni i sensibili cambiamenti sociali e culturali condussero a una riconsiderazione sul valore di questo romanzo, se non per l'ancora valido contenuto ideologico almeno per la sua cifra letteraria: gli anni che videro Vittorini impegnato a scrivere come romanziere appartengono al movimento europeo che la critica definisce Modernismo (e dei rapporti tra lo scrittore e il romanzo moderno europeo si è già trattato nel primo capitolo); si tratta di un movimento culturale che interessò l'Europa del primo Novecento e che si caratterizzava in letteratura per la

---

<sup>66</sup> Esposito precisa come, nonostante la scoraggiante recensione anonima di matrice fascista, il romanzo continuasse comunque a godere di un considerevole successo: «Non si dimentichi che, nonostante l'attacco su "Il Popolo d'Italia", il suo romanzo maggiore continuò a ricevere sostegno anche da parte della stampa fascista» (E. ESPOSITO, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, cit., p. 23).

<sup>67</sup> Ivi, p. 22.

presenza centrale del soggetto “alienato”, costretto a muoversi in un’atmosfera di angoscia e isteria.<sup>68</sup>

La svolta culturale decisiva provenne proprio dall’America tanto cara a Vittorini, dove negli anni Cinquanta prese avvio quella che si considera la prima fase del Postmoderno, movimento culturale che poneva le basi d’indagine non più sul piano epistemologico della realtà, bensì su quello ontologico, giacché il nuovo pensiero che si era sviluppato oltre oceano negava l’ipotesi di poter trascendere la frammentarietà del reale per giungere a un’interpretazione universale risolutiva. L’esperienza della realtà postmoderna risulta pertanto caotica e scissa tra corpo e anima, senza alcuna soluzione di continuità, e anche il contesto paesaggistico, soprattutto la natura, viene privato del suo valore intrinseco, trovando posto nelle logiche di un mercato che inghiotte ogni singolo aspetto della vita umana. La grande metropoli sostituisce la *promenade* moderna, diventando teatro infinito delle vicende di nuovi eroi rassegnati dinnanzi alla possibilità di conoscere la realtà oltre il dato fenomenico.<sup>69</sup>

In questa nuova prospettiva letteraria che si protrae anche nel XXI secolo, la critica e ricezione del romanzo di Vittorini muta i suoi parametri come si può evincere da alcune recensioni degli anni Ottanta:

Nome e opera di Vittorini dimorano oggi nella medesima luce d’eclisse che già aveva avvilito Pavese. E, credo, per le medesime ragioni; pessime ma irresistibili. Che

---

<sup>68</sup> REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 (1997), pp. 84-85.

<sup>69</sup> Remo Ceserani individua la grande metropoli della globalizzazione come il palcoscenico perfetto della vicenda postmoderna, in cui ogni luogo coincide con tutti i luoghi del mondo e al contempo con nessuno (R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 143-145); questo aspetto paesaggistico riconduce la riflessione alla nota che conclude *Conversazione*, in cui il narratore ammonisce il lettore dall’interpretare il romanzo come un’autobiografia, anzi, il consiglio è quello di considerare l’ambientazione siciliana come un mero pretesto narrativo, sicché qualsiasi luogo del mondo potrebbe sostituirvisi e lasciare invariato il messaggio: l’accezione universale che assume la Sicilia non è ancora, al tempo in cui Vittorini scrive, denuncia nei confronti del mercato globale, bensì il tentativo prettamente modernista di elevare la narrazione sul piano universale, transcendendo i limiti imposti dai confini nazionali alla letteratura che si fa, sull’onda dei maestri americani, assoluta.

il suo nome non torni mai se non per ironia sulle pagine dei nostri attuali maestri del non-pensiero non dovrebbe però troppo deporre a suo favore: quel che è mutato è proprio quel che egli perseguì con maggiore coerenza e cioè l'idea di una letteratura vivente che avesse il compito di evitare l'invecchiamento del mondo. Si è adempiuto uno dei voti di Asor Rosa: che la letteratura smettesse di pretendere di essere tutto, augurandosi proprio per questo di poter essere qualcosa. E lo è, infatti, quanto basta perché si sorrida come di ingenui ragazzi di coloro che ancora venti o trenta anni fa pensavano di poter dire, nella tradizione romantica rianimata dalle avanguardie, qualcosa sulle "verità ultime" nelle forme della lingua nazionale.<sup>70</sup>

La costante ricerca vittoriniana di postulati a *priori* viene rintracciata anche da Baldacci nell'astrattezza di *Conversazione*, intesa come tensione a «forme pure, essenziali, categoriali, che esprimessero il primitivo, vale a dire tutto ciò che era già in sé prima delle complicazioni del pensiero e della vita sociale».<sup>71</sup>

Sebbene la penna di Vittorini sia riuscita faticosamente a superare la prova del tempo,<sup>72</sup> la critica ha sempre riconosciuto *Conversazione in Sicilia* come l'acme della produzione narrativa dell'autore siciliano, valorizzandone se non più la forma, oggi ben poco attuale, quantomeno il messaggio imperituro che lascia agli uomini di ogni dove e quando la responsabilità di un risveglio della coscienza umana atta a non ripetere gli errori e orrori del passato.

---

<sup>70</sup> F. FORTINI, *Ma esisteva Vittorini?*, in «L'Espresso», 2 febbraio 1986, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 108.

<sup>71</sup> L. BALDACCI, *Quei suoi astratti furori*, rec. all'edizione illustrata con disegni di Guttuso a cura di Sergio Pautasso, in «Il Tempo», 14 febbraio 1986, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 108-109.

<sup>72</sup> Nel 2009 Gianfranco Corsini, storico amico di Vittorini, in occasione del centenario dell'autore siracusano, scrisse un intervento in merito alla scarsa risonanza che l'anniversario ebbe a livello mediatico, riuscendo a strappare a malapena qualche esigua riga alle testate culturali nazionali e lasciando in un sordo silenzio la conferenza per pochi intimi tenutasi presso la Fondazione Mondadori (GIANFRANCO CORSINI, *L'uomo Elio Vittorini*, in «Belfagor», vol. 64, n. 4, 2009, pp. 467-470).

## CAPITOLO QUINTO

### TRADURRE L'AMERICA

#### V.1. Il dialogo ambiguo tra USA e Italia: la questione delle traduzioni

Per poter comprendere la rilevanza che ebbe *Americana* nel panorama della letteratura italiana, è prima opportuno indagare il rapporto contraddittorio che si instaurò tra Stati Uniti e Italia durante il Ventennio.

L'interesse degli intellettuali italiani per il Nuovo Continente iniziò dalla Restaurazione, che riportò in auge gli antichi assolutismi, così distanti dagli ideali di democrazia e uguaglianza rappresentati dagli Stati Uniti; l'*American dream*, prima ancora di venire celebrato come fenomeno letterario, si diffuse in Italia a partire dal popolo, specialmente da quelle famiglie che, in prevalenza al sud, avevano visto parenti e amici salpare verso le gelide sponde della East Coast:

Prima di basarsi su ragioni letterarie e ideologiche, il nostrano *american dream* si sviluppa infatti attorno alle proiezioni utopiche delle masse contadine. Le lettere inviate dall'America hanno un'audience molto vasta nei villaggi di origine degli immigrati, dove rappresentano, accanto alle fotografie, alle cartoline illustrate e alla stampa periodica, il principale veicolo d'informazione e consolidamento del mito.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AMBRA MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011, p. 14.

A consolidare il mito della narrazione epistolare concorsero anche i film americani, che dal 1922 al 1940 costituirono la maggioranza delle proiezioni nei cinema italiani,<sup>2</sup> ottenendo inizialmente l'approvazione dello stesso Mussolini che riconosceva in queste produzioni un vitale dinamismo che contrapponeva gli USA al passatismo che caratterizzava i costumi europei.

Sebbene oggi gli USA vengano ricordati per essere stati gli storici nemici del regime, in realtà i rapporti tra le due nazioni non furono sempre all'insegna dell'inimicizia, anzi, come nota Ambra Meda, sussistono alcune sostanziali convergenze tra il Fascismo e gli Stati Uniti dell'epoca:

Non solo gli elogi diretti al progresso economico e industriale degli *States* sono in sintonia con la volontà mussoliniana di condurre l'Italia verso lo sviluppo, ma tra l'ideologia fascista e quella americana vi sono numerose convergenze. Si pensi, ad esempio, alla corrispondenza tra il mito giovanilistico incarnato dalla nazione a stelle e strisce e quello promosso dal regime, che esprime «l'ideologia della forza e dell'energia vitale»; o ancora si pensi alla versione fascista di temi peculiari del mondo Usa, come quello del movimento incessante, della velocità e del macchinismo che consente di potenziarla; dell'attivismo o della spinta al primato espressa nel culto per lo sport.<sup>3</sup>

È in tale sintonia propagandistica che il fenomeno delle traduzioni assunse in Italia un significato ideologico e politico: se da un lato la cultura fascista mirava a mantenere prettamente italiana la cultura nazionale, nell'intento di presentarsi al mondo come una

---

<sup>2</sup> Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp ricordano la visita a Roma nel 1935 di Walt Disney in occasione di una serata di gala tenutasi in suo onore, evento registrato dall'Istituto Luce che immortalava l'incontro tra la *celebrity* americana e il Ministro per la Stampa e la propaganda Galeazzo Ciano, accompagnato dalla moglie Edda Mussolini (*ItaliAmerica. L'editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 7).

<sup>3</sup> A. MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 23.

potenza dall'identità culturale integra e solida, dall'altro il ruolo egemonico a cui aspirava il duce poteva essere, quantomeno inizialmente, garantito solo dall'aperto dialogo con le altre nazioni; se l'obiettivo di Mussolini era esportare l'imperialismo fascista all'estero, risultava necessario che l'Italia partecipasse al dibattito culturale internazionale da protagonista, aprendosi dunque alle nuove proposte che giungevano da oltre i confini.

In questa prospettiva fino ai primi anni Trenta le traduzioni ebbero un ruolo fondamentale nei progetti politici del regime, che riteneva il libro un veicolo efficace per la propaganda fascista all'estero: sotto il Fascismo prese avvio l'industrializzazione dell'editoria secondo il modello americano, destrutturando così l'artigianato italiano del libro e portando alla nascita di due sindacati differenti per editori e librai (i primi erano rappresentati dalla "Federazione nazionale fascista degli industriali editori", mentre i secondi confluirono nella "Federazione nazionale fascista dei commercianti del libro").<sup>4</sup> Tale processo rese il libro una merce da immettere sul mercato, pertanto erano necessarie nuove tecniche di *marketing* che agevolassero la vendita dei libri presso un pubblico di massa, e fu grazie a questo nuovo sistema di produzione che si diffuse in Italia il fenomeno del *best seller*, importato dagli Stati Uniti.

Mentre il volto dell'editoria mutava significativamente, l'editore Mondadori riuscì a cavalcare l'onda del cambiamento sfruttando a pieno le traduzioni dalla lingua inglese: il settembre del 1929 segna il *boom* della stagione delle traduzioni, inaugurato dai primi quattro titoli pubblicati per la storica collana «I libri gialli». Per potersi garantire gli ingenti profitti che derivavano dalle traduzioni, l'editore milanese trasmetteva periodicamente al regime le prove degli accordi stretti con case editrici straniere per la pubblicazione di opere italiane all'estero, giacché l'invasione delle traduzioni sugli scaffali italiani era tollerata dal

---

<sup>4</sup> C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 42,



Ministero esclusivamente in prospettiva di un ritorno di favore da parte dell'editoria estera. A tal proposito è forse opportuno citare il caso di Henry Furst, traduttore di origine americana che fece dell'Italia la sua patria adottiva, guadagnandosi i favori di Mussolini, di cui era un grande estimatore, dopo aver partecipato alla presa di Fiume nel 1920.

Jeffrey T. Schnapp definisce Furst «un ponte sull'oceano» che unì «i due modelli di traduzione che hanno determinato i modi dell'assimilazione “letteraria” della cultura statunitense in Italia nel corso del ventesimo secolo»: <sup>5</sup> il primo modello riguarda la traduzione d'arte, ovvero la mediazione culturale che il traduttore (come Vittorini, Pavese e Fernanda Pivano) opera nella trasposizione di un testo da una lingua all'altra; l'atto della traduzione assume dunque un significato culturale elevato, tale da dover spesso richiedere un apparato critico, saggi e note al testo che possano facilitare non solo la fruibilità momentanea dell'opera ma anche la sua ricezione presso quella che, negli anni Trenta, è ancora una ristretta élite letteraria. Il secondo modello è invece costituito dalla traduzione industriale, la quale non è più soggetta alla volontà intellettuale del singolo editore o scrittore, bensì alle regole di un mercato il cui fine ultimo risulta la vendita di un prodotto al maggior numero di acquirenti possibile, il cosiddetto “pubblico di massa”; secondo questo modello, che si svilupperà in Italia a partire dal Secondo dopoguerra, il traduttore non è più un intellettuale che opera per amor di cultura, ma un semplice ingranaggio di un sistema sempre più articolato e complesso, spesso esterno alla casa editrice con cui collabora per guadagno, è quindi inevitabile che la traduzione si riduca a un mero trasferimento di informazioni nella forma dell'ultimo *best seller* che possa rimpinguare le casse delle case editrici, ormai diventate vere e proprie aziende.

---

<sup>5</sup> *ItaliAmerica. L'editoria*, cit., p. 15.

Sebbene la traduzione industriale non interessi ancora direttamente l'arco di tempo preso in esame, la figura di Furst fu centrale negli anni '24-'33, in cui tradusse in inglese autori italiani quali Renato Fucini, Ugo Ojetti, Benedetto Croce e Gabriele d'Annunzio, inoltre negli anni Trenta, grazie alla sua collaborazione con il «New York Times», presentò al pubblico americano scrittori come Moravia, Palazzeschi, Landolfi e Montale.<sup>6</sup>

Sebbene i nomi più illustri della letteratura italiana contemporanea riuscissero, non senza fatica, a raggiungere le coste statunitensi, tali risultati apparivano ancora insufficienti per non destare la preoccupazione di alcuni scrittori italiani dinnanzi all'elevata importazione di titoli stranieri: il primo segno d'insofferenza si manifestò sulle pagine della rivista fascista «Il Torchio» nel 1928, in una lettera in cui si chiedeva di indire un “referendum” sul problema delle traduzioni, considerate una seria minaccia per la letteratura italiana, costretta a un ruolo sempre più marginale a causa delle traduzioni di scarsa qualità che non aiutavano certo la campagna contro l'analfabetismo di quella fascia di popolazione che adesso veniva nutrita con la paraletteratura estera, a discapito della raffinata e più fruttuosa lingua nazionale.<sup>7</sup>

Si apre dunque una questione che è necessario affrontare per comprendere la natura mutevole dei sentimenti verso gli USA durante il Ventennio: l'ostilità nei confronti della letteratura statunitense, prima ancora di essere politicamente sfruttata dal regime, ebbe origine all'interno della cerchia letteraria nazionale che si divise in quegli anni in due fazioni, tra chi sosteneva la novità culturale che proveniva da ovest e chi invece temeva che questa modernità potesse solo danneggiare lo *status* aureo del bello scrivere

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 29.

<sup>7</sup> La lettera comparve ne «Il Torchio», n. 33, settembre 1928, ora in C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., pp. 65-66.

all'italiana; si trattava dunque di una battaglia tra innovazione e tradizione letteraria che non arrivò mai a interessare direttamente il grande pubblico.<sup>8</sup>

A questo primo anelito di ostilità seguì il biennio '33-'34, definito da Christopher Rundle «la campagna contro le traduzioni»,<sup>9</sup> una lotta sugli editoriali tra intellettuali fascisti ed editori, i quali cercavano in ogni modo di aggirare diplomaticamente una questione che stava assumendo una risonanza sempre maggiore a livello culturale e politico, giacché gli oppositori chiedevano a gran voce l'intervento diretto dello Stato per arrestare l'avanzata dell'esterofilia che si stava infiltrando nel tessuto della cultura italiana, modificandolo inevitabilmente. Tuttavia a differenza della stampa, l'editoria godette sempre dei favori dell'attento regime, sicché riuscì a concordare con il Ministero quote sulle traduzioni che permettessero comunque alle case editrici di continuare a guadagnare.<sup>10</sup>

Nel 1938 si inaugurò la “bonifica libraria”, voluta dal ministro dell'educazione Bottai, che si protrarrà fino al 1943; la data di inizio non è casuale, infatti coincide con la promulgazione in Italia delle leggi razziali, segno decisivo che la cultura ufficiale, che fino a prima si era dimostrata aperta al dialogo interculturale, si stava progressivamente

---

<sup>8</sup> A tal proposito Jeffrey T. Schnapp riporta una lettera di Pavese che recita: «Verso il 1930, quando il fascismo cominciava ad essere “la speranza del mondo”, accadde ad alcuni giovani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane e innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, a salvare la faccia» (CESARE PAVESE, *La letteratura e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 194-195). La gioventù in cui si identifica Pavese costituirebbe quella ristretta cerchia di studenti universitari che inizialmente avevano partecipato al fascismo di sinistra, restandone poi talmente delusi da allontanarsi per collaborare a un manifesto culturale che fosse altro rispetto alla “cultura ufficiale” fascista (*ItaliAmerica. L'editoria*, cit., p. 19).

<sup>9</sup> C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 85.

<sup>10</sup> Le case editrici, visti i tempi duri da affrontare, si dimostrarono tutte pressoché collaborative con il regime, spesso autogestendosi in termini di censura libraria attraverso verifiche preventive sui testi da pubblicare. Tale atteggiamento di lealtà rese più permissivo il ministero della Cultura popolare, che si limitava a suggerire agli editori dei semplici tagli o modifiche ai testi per accordare il permesso di pubblicazione (ivi, pp. 81-85).

allineando al modello autarchico nazista, con il chiaro obiettivo di epurare la razza italiana anche attraverso un rinnovamento culturale di natura esclusiva.

La prima procedura di bonifica libraria interessò i libri scolastici: vennero banditi tutti i libri di testo scritti da autori ebrei, decisione che non mancò certo di creare il dovuto disordine tra i prefetti e i presidi, i quali si trovarono a dover interpretare arbitrariamente delle direttive ministeriali ambigue circa il concetto di “appartenenza alla razza ebraica”. Emblematico risulta il caso di un preside di Novara che per eccesso di zelo bandì qualsiasi autore nel cui albero genealogico apparissero anche remotamente degli antenati di origine ebraica.<sup>11</sup>

La letteratura per ragazzi fu il primo genere a subire ingenti limitazioni da parte della commissione per la bonifica, istituita da Bottai e dal meno intransigente Alfieri: nei primi di ottobre dello stesso anno si tenne a Bologna un convegno sulla letteratura infantile e giovanile, presieduto da Marinetti, uno dei maggiori sostenitori del regime tra gli intellettuali; si convenne sulla necessità di estendere le limitazioni imposte agli autori ebrei a tutta la produzione straniera, ritenuta una minaccia per lo spirito della gioventù italiana. È lecito affermare che in questo periodo la mano della censura si fece assai più pesante sull'editoria, costringendola a non pubblicare testi stranieri per ragazzi di qualunque genere, a partire dai fumetti<sup>12</sup> che dovevano secondo le nuove disposizioni essere scritti e illustrati esclusivamente da autori italiani, che avrebbero esaltato la patria e i suoi valori, ormai sempre più distanti da quelli statunitensi, ritenuti corrotti e immorali.

---

<sup>11</sup> GIORGIO FABRE, FRANCESCA PELINI, GURI SCHWARZ, *Censura fascista, editoria e autori ebrei*, in «Quaderni storici», vol. 35, n. 104, 2000, p. 525.

<sup>12</sup> C. Rundle sottolinea come la proibizione di circolazione ai fumetti fosse di natura ideologica e politica, sostenuta da un nascente clima di antiamericanismo: «Il nesso tracciato dal ministero tra pericoli insiti nei fumetti per ragazzi e quelli dei romanzi gialli destinati agli adulti appare qui evidente: entrambi i generi sono colpevoli di far leva sul fascino malsano delle storie “criminali, paradossali, tenebrose e moralmente equivoche”» (C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 158).

Gli anni '36-'45 furono cruciali poiché la cultura assunse sempre più una connotazione politica, nella direzione di un'ostilità crescente verso gli USA, nemici dichiarati dell'asse Roma-Berlino; se da un lato il regime sosteneva pubblicamente una cultura antiamericana, dall'altro è proprio in questo periodo che il filoamericanismo finì per coincidere con l'antifascismo, sicché l'America rappresentò per gli intellettuali dissidenti la speranza di libertà, democrazia e modernità.

La bonifica non si arrestò alle restrizioni della letteratura per ragazzi ma vincolò anche la pubblicazione dei romanzi polizieschi, considerati diseducativi e non in linea con la condotta integerrima del cittadino fascista. Nel 1943 venne emanata una circolare ministeriale che vietava per tutta la durata della guerra la pubblicazione dei gialli, sia in rivista sia in volume: il Ministero, per ufficializzare un'azione repressiva in vigore *de facto* già da un anno, dichiarò di dover ridurre il consumo di carta destinato alla stampa dei gialli, inoltre lo Stato avrebbe sostenuto la pubblicazione di tutti quei libri maggiormente orientati verso la cultura ufficiale,<sup>13</sup> sollecitando così le case editrici a dimostrarsi collaborative per non perdere i guadagni.

Poiché il Ministero, sia per motivi economici sia per il consenso, non poteva permettersi di vietare completamente la narrativa straniera in Italia, nel 1942 il ministro Alessandro Pavolini, figura chiave nella vicenda editoriale di *Americana*, convocò a Roma alcuni tra i principali editori per affrontare in via definitiva il logorante problema delle traduzioni: si decise di imporre delle restrizioni esclusivamente sui nuovi titoli, senza apportare alcuna modifica di fondo a quelli già presenti nei cataloghi; l'idea di Pavolini era quella di continuare a importare la letteratura straniera in Italia, ma farlo meno e meglio. La direttiva ministeriale<sup>14</sup> stabiliva che a ogni opera tradotta dovessero corrispondere

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 157.

<sup>14</sup> Ivi, p. 163.

quattro opere italiane, tuttavia rimase in vigore la messa al bando di fumetti e gialli, ritenuti l'emblema (o forse l'unico capro espiatorio possibile) del problema ideologico delle traduzioni; non era passato inosservato neanche a Pavolini che la letteratura straniera, specialmente quella americana, facesse ormai parte della cultura italiana e che la sua avanzata fosse rallentabile ma non arrestabile, pertanto al Ministero restava la possibilità non secondaria di influenzarne la ricezione, come accadde nel caso dell'antologia di Vittorini.

È in questa fase di bonifica libraria e di antiamericanismo istituzionalizzato che l'autore di *Conversazione in Sicilia* decise di sfidare gli intellettuali fascisti e il regime stesso, avviando la stesura della rivoluzionaria antologia *Americana*.

## **V.2. *Americana*: tradurre l'America in Italia**

L'avvicinamento di Vittorini alla letteratura americana iniziò durante gli anni di militanza in «Solaria» e ne «Il Bargello», riviste letterarie contraddistinte da una spiccata ricerca intellettuale avulsa dal contesto politico del tempo e che pertanto permisero allo scrittore di varcare il confine della letteratura nazionale, all'avventura verso una terra vista da lontano e forse proprio in virtù di ciò preservatasi mitica e selvaggia.

I primi incarichi da traduttore giunsero nel 1933, per conto degli editori Mondadori e Bompiani, proseguendo nel 1936 attraverso la collaborazione con la rivista «Omnibus» di Longanesi, per cui Vittorini curò la rubrica letteraria *Il corriere americano*, che raccoglieva interventi critici e traduzioni inerenti alla letteratura statunitense, anticipando la struttura dell'antologia *Americana*. Gli anni '30-'40 furono assai prolifici, giacché lo scrittore tradusse ben ventisei volumi dall'inglese.

Cruciale fu in questi termini l'influenza esercitata dallo scrittore statunitense Saroyan, divenuto metro di misura con cui Vittorini non si limiterà a confrontare solo gli altri autori americani, ma anche e soprattutto se stesso: l'aspetto dello stile di Saroyan che viene maggiormente apprezzato concerne la ridefinizione del ruolo autore-narratore in rapporto alla finzione narrativa, sicché la voce narrante non si limita più a presentare i fatti al lettore, ma li commenta elevando così la contingenza della narrazione sul piano della metafora universale; Saroyan diviene narratore e commentatore delle sue storie, capace di evocare il dramma degli uomini mediante una semplicità che diventa evocativa, scandita da ritmati dialoghi in cui si inseriscono pause calcolate:

La terra è comune e l'uomo si presenta e ripresenta, bambino o adulto, sempre nella stessa storia, e con la stessa intensità di godere, soffrire, sperare e disperare, per quanto sia ora un armeno, e ora un finlandese, ora uno scozzese, o un ebreo, un polacco, uno sloveno, in italiano [...]. La proposizione polemica diventa evocativa. [...] La sua immagine è elementare, ma salta fuori magica, in virtù del ritmo che la sostiene e talora la porta a ripetersi. [...] A volte può anche darsi che la polemica resti troppo crudamente polemica, o che raggiunga effetti solo di sentimentalismo, come è fatale, da parte di chi crede in qualche cosa, quando non riesce ad andare più in là e scatenare l'acuto. Ma in ogni caso egli è sempre Saroyan, con la polemica sua propria e il sentimentalismo suo proprio, attuazione sua propria della polemica e del sentimentalismo inespressi o altrimenti espressi di tutti gli uomini che in fondo, anche se non sanno, vogliono, aspirazione antica e ogni momento rinnovata, un regno dei cieli sulla terra.<sup>15</sup>

Risulta evidente come questo autore eserciti un ruolo determinante nello sviluppo della poetica vittoriniana negli anni che intercorrono tra la stesura di *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*: la struttura dialogica dai ritmi più serrati viene adottata in entrambi i romanzi, contrapponendoli alla prolissità del realismo psicologico europeo; inoltre

---

<sup>15</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., pp. 102-103.

Vittorini ricostruisce la figura del narratore, prima affidando la propria voce a un personaggio interno quale Silvestro, successivamente invece ritagliandosi un proprio spazio nella narrazione (*Uomini e no*), sintetizzando l'“io lirico” e l'“io filosofico”, secondo la sintesi saggio-racconto di Saroyan. Anche le pause rappresentano parti costitutive del testo, conferendo così alla narrazione dei tempi alternati: in *CS* Vittorini divide l'opera in cinque sezioni, che creano cinque momenti (o movimenti) distinti della storia, altrettanto accade in *Uomini e no*, opera che alterna i toni narrativi ai corsivi riflessivi. Un ultimo aspetto centrale che viene ereditato da Saroyan, e che permette di indagare meglio il ruolo dell'America nella letteratura di questi anni, concerne il concetto di “universale” in letteratura: se gli USA di Saroyan appaiono come una moderna Asia,<sup>16</sup> in cui le giovani città riecheggiano delle voci di un passato remoto, allora si comprende come la Sicilia di *CS* venga presentata dallo stesso Vittorini come città-teatro di un dramma universale, scenografia letteraria distante dalla effettiva realtà geografica e sociale documentabile attraverso la cronaca.

È opportuno soffermarsi, prima di affrontare la genesi di *Americana*, sul significato che i letterati italiani attribuivano negli anni dell'antifascismo militante al Nuovo continente. In primo luogo l'America, specialmente per molti Siciliani, aveva rappresentato tra Ottocento e Novecento la possibilità di affrancarsi dalla miseria e dalle scarse prospettive offerte dalle province locali, grazie alla diffusa narrazione che si faceva del mito americano: si raccontava di una terra selvaggia che stava lentamente protendendosi verso il cielo, e in cui ogni uomo poteva rinascere trovando il proprio riscatto all'ombra della bandiera a stelle e strisce. Per quanto concerne invece gli

---

<sup>16</sup> Vittorini afferma che in Saroyan «l'America appare come una reincarnazione moderna dell'Asia, di Harun al-Raschid, San Francisco suona come Bagdad, e persino la qualificazione di un uomo nel suo mestiere, nel suo essere barbiere, droghiere, giornalista o cantastorie prende l'intensità evocativa che è caratteristica dell'antico mondo orientale, *Mille e una notte*» (*ibidem*).



intellettuali degli anni Trenta, il Nuovo continente rappresentava la soluzione agli “astratti furori” che imperversavano in Europa, continente ormai assuefatto dalla sua stessa tradizione, che si era svuotata di ogni possibile significato per procedere secondo schemi meccanici ripetitivi.

La fascinazione per gli USA coincise con un crescente sentimento antifascista a seguito della cruciale Guerra civile spagnola, che aveva concorso a destrutturare la fallace retorica del fascismo di sinistra, pertanto intellettuali indipendenti quali Vittorini, Pavese e altri ancora volsero il loro sguardo a ovest, verso le sponde di una terra appena nata, culla della modernità e allegoria delle contraddizioni e dei drammi che l'Europa non riusciva ancora a riconoscere come propri. Scrisse Pavese in merito alla questione:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. [...] Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un *altro* paese, un *nuovo* inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti.<sup>17</sup>

In questa prospettiva si definisce l'altra lettura che dell'America veniva fatta in Italia dagli intellettuali, contrapposta a quella documentaria dei resoconti odeporeici: personalità come Mario Soldati, Giuseppe Antonio Borgese ed Emilio Cecchi, che viaggiarono per corrispondenza attraverso gli USA, restituirono con i loro racconti di viaggio ritratti di una nazione segnata da una povertà strisciante, dai conflitti razziali e da una crisi economica che stonava con la narrazione *glamour* dello stile di vita americano osannato da Hollywood.

---

<sup>17</sup> C. PAVESE, *La letteratura e altri saggi*, cit., pp. 194-195.

*America primo amore*<sup>18</sup> di Soldati e *America amara* di Cecchi narrano l'esperienza di due italiani, il primo forse più amareggiato del secondo, attraverso la scoperta dell'America del sogno eterno, narrazione utopistica di un accessibile riscatto personale che tuttavia non concede spazio a chi sia povero o appartenente a una "razza" che non sia quella bianca di origine anglosassone; emblematiche furono le foto pubblicate da Cecchi nel suo reportage del 1939, raffiguranti i linciaggi in pubblica piazza di neri per mano dei bianchi: si tratta di immagini raccapriccianti la cui potenza visiva viene esaltata dalla meticolosità giornalistica con cui Cecchi ne descrive i tremendi momenti, arrivando a stimare l'esecuzione di circa 5110 «negri» in meno di cinquant'anni.<sup>19</sup> E se la critica narrazione dei corrispondenti italiani non fosse stata sufficiente, non mancava certo quella autoctona che, come ricorda Pavese, con forse ingenua franchezza denunciava le ingiustizie taciute della terra della corsa all'oro.

In *Chiedi alla polvere*, celebre romanzo dell'italo-americano John Fante (autore presente anche in *Americana*) tradotto proprio da Vittorini nel 1941 per Mondadori, è presente una scena che, attraverso la schiettezza del suo dialogo, manifesta tutta l'exasperazione di un conflitto multietnico che si svolge ai margini della società bianca americana, lì dove ogni altra etnia lotta contro le altre, nella speranza di essere un po' più *American*:

Il grembiule bianco che portava sotto la giacca era sporco, macchiato. Una delle calze si era allentata, adagiandosi in una serie di grinze attorno alla caviglia. Aveva la faccia stanca e del rossetto restavano poche tracce. Anche il soprabito aveva bisogno

---

<sup>18</sup> È opportuno precisare l'antifrasi che costituisce il titolo del racconto di Mario Soldati: il suo primo incontro con gli *States* è paragonabile all'esperienza del primo amore, tanto che lo *skyline* dell'America nella copertina verrà ritratto da Carlo Levi come una sinuosa *femme fatale*; gli USA esercitano sul giovane intellettuale un fascino che divampa in una passione destinata a estinguersi presto dinnanzi all'amarezza e la disillusione. L'America di Soldati diventa pertanto uno stato d'animo, un'affezione della psiche che, attraverso la promessa dell'*American dream*, può insidiare qualsiasi europeo poco avvezzo alla realtà americana (A. MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., pp. 99-101).

<sup>19</sup> EMILIO CECCHI, *America amara*, Firenze, Sansoni, 1941 (1939), p. 80.

di una spazzolata. In compenso si era inerpicata su un paio di tacchi alti come trampoli.

-Ti dai tanto da fare per sembrare americana e poi vai in giro così, - le dissi.

Andò allo specchio e si esaminò con aria intensa. –Sono stanca, - si giustificò. –  
Ho avuto molto da fare stasera.

-Colpa delle scarpe, - le dissi. –Non sono fatte per i tuoi piedi. Tu devi portare le *huarachas*. E tutto quel trucco che ti metti in faccia... sembri la caricatura di un'americana. Hai l'aria sciatta. Se fossi messicano ti riempirei di botte. Sei una vergogna per il tuo popolo.

-Chi ti credi di essere per parlarmi così? – rispose. –Sono americana quanto te. Anzi, tu non lo sei affatto. Guarda il tuo colorito. È scuro come quello degli italiani. E anche i tuoi occhi sono neri.

-Marroni, - precisai.

-Ma va! Sono neri, come i tuoi capelli.

-Marroni, - insistei.<sup>20</sup>

Se dunque in America gli italiani lottavano con gli altri stranieri per essere riconosciuti come rispettabili cittadini bianchi americani,<sup>21</sup> in Italia i letterati antifascisti vedevano nella narrativa d'oltreoceano la possibilità di concretizzare gli “astratti furori” del Vecchio continente, e non è casuale citare nuovamente in questa sede l'incipit di *Conversazione in Sicilia*, poiché fu lo stesso Pavese a riferirvisi in una lettera indirizzata all'amico Vittorini, in merito alle vicissitudini editoriali di *Americana* nel 1941:

Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la *Conversazione in S*. In questo senso è una gran cosa:

---

<sup>20</sup> JOHN FANTE, *Chiedi alla polvere*, trad. it. di Maria Giulia Castagnone, Torino, Einaudi, 2004 (New York 1939), pp. 153-154.

<sup>21</sup> In merito alla condizione degli italiani espatriati negli USA, Ambra Meda afferma come «il flusso migratorio nostrano, che fra 1900 e 1910 coinvolge più di due milioni di individui, genera una violenta reazione xenofoba nella società americana, che avverte la necessità di difendere le proprie origini anglosassoni. Agli italiani, “stranieri sgraditi”, mancano “le virtù puritane di industriosità, razionalità, impegno civile e morale” e il *Dictionary of Races or Peoples*, pubblicato nel 1911 dalla US. Immigration Commission, colloca i nostri emigrati, soprattutto quelli provenienti dal Sud, in fondo alla gerarchia dei popoli “desiderabili”, reputandoli “violenti, indisciplinati e incapaci di genuina assimilazione”» (A. MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 275).

che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della tua propria storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letterat. mondiale (quella letterat. mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ. vi è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.<sup>22</sup>

Di mito infatti si tratta. La pubblicazione di *Americana* concorse a risvegliare in Italia il mito letterario di una terra ancora da conquistare e pertanto selvaggia, suolo fertile su cui riscrivere la poetica della civiltà occidentale. Ma rimane appunto un artificio puramente intellettuale, sicché non vi è nella scoperta americana né di Vittorini né di Pavese alcun intento giornalistico o saggistico di approfondire le condizioni in cui realmente versava il Nuovo continente:<sup>23</sup> si trattava esclusivamente di ricercare una forma italiana adeguata per tradurre una letteratura che aveva il merito di aver scoperto un nuovo linguaggio, più veloce e realistico, atto a narrare le gesta di un popolo moderno, un linguaggio che era destinato ad assumere inevitabilmente una valenza anche politica.

Virna Brigatti<sup>24</sup> pone in rilievo il legame che intercorre tra *Conversazione in Sicilia*, opera che segna la maturità poetica di Vittorini, e *Americana*: le prime due sezioni dell'antologia sono dedicate rispettivamente alle origini e ai classici della letteratura statunitense, in cui il linguaggio risulta ancora eccessivamente astratto e allusivo per poter trattare la realtà come invece faranno gli autori della *Leggenda*; tale allusività ricorre anche nel celebre romanzo di Vittorini, attraverso l'uso della «parola suggellata» e le allegorie che omaggiano la tradizione dantesca. Tuttavia *CS* non può che costituire, come i classici americani, un punto di partenza per lo sviluppo di una letteratura che sia altro rispetto alla

---

<sup>22</sup> C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 238.

<sup>23</sup> Edoardo Esposito ricorda circa la lettura puramente artistica che Vittorini fa dell'America: «Fedele alla sua tendenza allegorizzante, Vittorini rifiuta un viaggio reale negli Stati Uniti nel giugno 1948 a fronte di una richiesta di corrispondenza per "l'Unità"» (E. ESPOSITO, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, cit., p. 52).

<sup>24</sup> V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., pp. 118-121.

mera suggestione letteraria, troppo intellettuale ed esclusiva e pertanto incapace di fungere da narrazione popolare; come gli autori della *Nuova Leggenda*, quali Erskine Caldwell, William Saroyan e John Fante, seppero trovare un linguaggio più “basso” e selvaggio per riferirsi alla ferocia che attraversava il suolo americano, allo stesso modo Vittorini sente la necessità di riformulare l’implicito di *CS*, affinché il messaggio non resti suggellato ma venga esplicitamente dichiarato.

Si noti come la lingua “bassa”, lo *slang*, in Fante diventi voce di personaggi emarginati, impossibilitati a raggiungere le luci sfarzose del sogno americano poiché costretti a battere le polverose strade di una Los Angeles infernale; allo stesso modo Vittorini negli anni Quaranta comprende l’inadeguatezza della sua voce dinnanzi ai drammatici eventi storici che interessano l’Italia dell’epoca: il narratore non può più permettersi né di dissimularsi in un personaggio di finzione né di raccontare mediante continue allusioni decifrabili da pochi, necessita invece adesso di parole chiare e crude, di un ampio spazio riflessivo, per narrare gli orrori che i nazi-fascisti compiono sul suolo italiano, ed è da questa presa di coscienza poetica che nascerà *Uomini e no*.

L’America, e più propriamente la sua letteratura, fungono quindi in questo contesto da modello per il nuovo scrivere europeo, come dichiarò lo stesso Vittorini nella celebre *Prefazione* del 1948: «Era tuttavia sugli americani che puntavamo le nostre speranze d’una ripresa del genere in senso di sviluppo poetico del suo linguaggio. [...] sembrava che gli americani avessero un’inclinazione di massa a riscuotere il romanzo dall’intellettualismo e ricondurlo a sottovento della poesia».<sup>25</sup>

Tradurre gli Stati Uniti, secondo il modello che Furt definì “traduzione d’arte”, significava adattare il testo e il contesto americano alla lingua d’arrivo, costruendo pertanto

---

<sup>25</sup> E. VITTORINI, *Introduzione*, cit., p. 215.

un nuovo testo a partire dall'originale; non è infatti casuale che Vittorini si sia servito del contributo di altri scrittori italiani per le traduzioni dell'antologia, assecondando così la richiesta del ministro Pavolini su un miglioramento della qualità delle traduzioni e restando fedele all'impegno culturale che ne ha contraddistinto sempre la carriera.

Virna Brigatti, analizzando la traduzione di un racconto di Hemingway,<sup>26</sup> rileva come il *modus traducendi* di Vittorini si caratterizzi per la licenza con cui interviene direttamente sul testo in inglese, spesso operando dei tagli in quei passi in cui la psicologia dei personaggi risulta eccessivamente descritta e dunque in sintonia con le tecniche narrative del realismo psicologico, corrente che ormai lo scrittore siciliano aveva da tempo superato.

La nuova tappa della ricerca poetica che si compie attraverso gli autori americani consiste nella sostanziale rinuncia al naturalismo e psicologismo europeo, in favore di mezzi espressivi più istintivi e diretti, non più mediati dal filtro dell'introspezione psicologica e dai virtuosismi della prosa d'arte.<sup>27</sup>

Se dunque il sogno americano di Vittorini fu prima di tutto di istanza letteraria, la ricerca poetica svolta tra le pagine degli autori statunitensi rimase in parte soggetta ai radicali mutamenti geopolitici che segnarono gli anni della guerra. Come si è già stabilito, filoamericanesimo e antifascismo coincisero ideologicamente a partire dalla Guerra civile in Spagna nel 1936, tuttavia l'entusiasmo dei «giovani» di cui scriveva Pavese sarebbe stato presto infranto dalle vicende politiche successive al 1945: a seguito dello sbarco degli alleati sulle coste dell'Italia meridionale e la conseguente influenza politica che ne derivò durante la Guerra Fredda, gli Stati Uniti divennero vessillo di ordine e stabilità, ergendosi a

---

<sup>26</sup> Si tratta del racconto *Vita felice di Francis Macomber, per poco*, uno dei due testi inclusi e tradotti da Vittorini nell'antologia. Il titolo originale del racconto è *The short happy life of Francis Macomber*, che comparve per la prima volta su «Cosmopolitan» nel 1936 (V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 124).

<sup>27</sup> Ivi, pp. 121-129.

unica potenza che potesse garantire all'Italia, devastata dalla guerra e ancora instabile politicamente, una speranza di prosperità all'insegna della democrazia capitalistica americana. Crollò pertanto il mito dell'America selvaggia e vitale, sostituito da una facciata strategicamente istituzionalizzata in previsione del confronto con l'URSS, cambiamento che rievocava malauguratamente il passaggio dal rivoluzionario e popolare fascismo di sinistra al fascismo di regime degli anni Trenta.

Debellata dunque la piaga del Fascismo, l'antifascismo non trova più ragione d'esistere presso quegli intellettuali che negli anni precedenti si erano serviti degli USA come vessillo di libertà, e conseguentemente anche il Nuovo continente perse il suo ruolo all'opposizione; è lo stesso Pavese a decretare la fine del sogno americano con amare parole, come riposta Ambra Meda:

Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America. [...] Ora l'America, la grande cultura americana, sono state scoperte e riconosciute, e si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica. [...] Tutti i nuovi scrittori hanno smarrito quella pericolosa immediatezza espressiva, quel nativo senso della terra e del reale.<sup>28</sup>

Nonostante le prospettive diffidenti di Pavese, *Americana* riuscì a non smarrirsi ed esaurirsi entro «il decennio delle traduzioni», costituendo ancora oggi, nonostante i notevoli cambiamenti culturali, un entusiasmante viaggio storico e letterario attraverso una terra che riesce ancora ad apparire nuova e viva, in cui la penna dello scrittore può ciclicamente risvegliarsi da ogni astratto furore, nell'augurio di Vittorini che la letteratura possa sempre essere espressione diretta della verità.

---

<sup>28</sup> A. MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 26.

### V.3. Una vicenda editoriale complessa: ricostruire l'*Americana* originale

Come ricorda Christopher Rundle, la celebre storia di *Americana* si apre con una lettera inviata dall'editore Bompiani al ministro Alessandro Pavolini nel novembre del 1940, per accertarsi se le limitazioni imposte alle traduzioni si estendessero anche all'antologia di classici americani che portava la firma di Elio Vittorini:

Circa venti giorni fa, quando ebbi l'onore di essere ricevuto da Voi, Vi domandai se le limitazioni nelle traduzioni, di cui mi parlavate, riguardavano anche i classici delle varie letterature, riferendomi particolarmente a due brevi romanzi di HENRI JAMES [*sic*] e all'ANTOLOGIA AMERICANA. Mi rispondeste di no e sulla guida delle Vostre istruzioni io sospesi immediatamente la pubblicazione di parecchie opere straniere moderne e proseguì nella preparazione di quelle già dette, di cui subito inviammo al ministero le bozze di stampa. Mi viene ora comunicato il Vostro divieto per ragioni di indole generale alla diffusione dell'Antologia Americana, e purtroppo quando, nella imminenza delle feste e nella consapevole fiducia di una prevista approvazione, abbiamo stampato i tre quarti dell'opera.<sup>29</sup>

Vittorini, mosso da uno spontaneo entusiasmo intellettuale e da una forte ambizione, aveva iniziato nel 1940 la stesura dell'Antologia Americana, la quale avrebbe dovuto inaugurare la collana «Pantheon», progetto editoriale diretto dallo stesso Vittorini e che si prefiggeva l'obiettivo di celebrare la letteratura nordamericana, inglese e tedesca attraverso la pubblicazione di volumi corredati da un apparato iconografico ricercato.

Tuttavia i tempi non erano favorevoli per sostenere e divulgare una raccolta di scrittori americani, pertanto giunse il reticente diniego del Ministero; si è già detto come esistesse una sensibile frattura tra la norma vigente e la sua effettiva applicazione in ambito editoriale, sicché Bompiani prontamente rassicurò Pavolini circa il progetto della collana in questione, promettendo di inserirvi anche opere dedicate alla letteratura italiana e a quella

---

<sup>29</sup> C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 165.



spagnola, nazione amica sull'asse politico: Vittorini curò tra il '40 e il '41 *Lettere d'amore degli scrittori italiani e Teatro spagnolo: raccolta di drammi e commedie dalle origini ai giorni nostri*, sperando così ottenere la grazia dal Ministero e procedere con la pubblicazione di *Americana*.

Pavolini dimostrò in una lettera di apprezzare molto il criterio di composizione dei volumi della collana, elogiando il sapiente lavoro editoriale di Vittorini, nondimeno mantenne la sua posizione iniziale in merito all'Antologia Americana, sconsigliando di procedere con la pubblicazione di un'opera che avrebbe rischiato di rinfocolare l'entusiasmo in Italia per la letteratura di una nazione invisa al regime.

Bompiani chiese allora al Ministero che venissero almeno coperte le spese di stampa, richiesta che venne accolta secondo quell'atteggiamento accomodante di cui l'editoria aveva sempre goduto nonostante le restrizioni; i volumi stampati nel 1941 vennero quindi archiviati nei magazzini con l'indicazione «sequestrata dalla censura fascista», come riporta la scheda dell'archivio di Bompiani.<sup>30</sup>

Il motivo per cui la prima stesura non ebbe modo di ottenere il nulla osta fu l'introduzione firmata dall'autore siciliano, ritenuta dall'organo della censura eccessivamente filoamericana.<sup>31</sup> Dunque Bompiani, salvando quanto ancora era possibile, si affidò all'autorevole figura di Emilio Cecchi, intellettuale noto per la sua posizione di critica nei confronti degli Stati Uniti,<sup>32</sup> affinché redigesse una più cauta introduzione che avrebbe dovuto sostituire quella di Vittorini. La nuova introduzione giunse solo dopo un anno di ripetute sollecitazioni, ovvero nel 1942, costituendo quello che sarebbe stato uno

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 168.

<sup>31</sup> In *Diario in pubblico*, ripercorrendo la vicenda editoriale di *Americana*, Vittorini attribuisce la ragione della mancata pubblicazione esclusivamente ai corsivi che corredevano l'opera, supposizione smentita dalle lettere d'archivio rinvenute e dalle conseguenti modifiche che interessarono l'opera (ivi, p. 169).

<sup>32</sup> Si ricordi che nel 1939 venne pubblicata *America amara*, reportage che osservava gli USA con una distanza scettica e critica; inoltre Cecchi era anche celebre per aver diretto il periodico «Civiltà», rivista apprezzata per la sua alta qualità intellettuale e ben vista dal regime.

degli interventi editoriali più famosi e significativi della letteratura italiana contemporanea: Cecchi apre la sua prefazione con la premessa che l'inizio della guerra nel 1939 abbia ritrovato gli italiani «a testa china sulle novelle e sui romanzi americani. [...] Letture senza inquadramento storico e senza contrappeso di filologia; e in parte da considerare come segni d'una moda, anzi d'una infatuazione, più che come operazioni dell'intelligenza e del gusto».<sup>33</sup> La retorica di Cecchi manifesta l'adesione alla linea tenuta dal ministero circa le quote imposte alle traduzioni, avvalorando la tesi di Pavolini secondo cui in Italia si traducesse troppo e male, e principalmente a scopro di lucro; attraverso un'orchestrata *captatio benevolentiae* l'autore dell'introduzione riesce conseguentemente a manipolare la sottesa intenzione culturale su cui si fonda l'antologia: ripercorrendo il contributo degli autori statunitensi che compongono l'opera, il giudizio di Cecchi diviene sprezzante, accusando la letteratura americana di offrire un orrendo e tragico spettacolo della vita in una forma letteraria da condannare per aver applicato, «con l'assolutezza e la brutalità di cui può essere capace un americano, i procedimenti della tecnica post-impressionista e post-simbolista: appunto il “monologo interiore”, l'amalgama di realtà e sogno, l'asintattismo, le parole libere, si completi con ciò che, come taglio, modi di presentazione, urti e contrasti, avrà loro insegnato anche il cinematografo».<sup>34</sup> All'impietosa critica all'«arte di disillusioni»<sup>35</sup> segue in chiusura una riflessione di natura politica che non può certo tradire la linea ufficiale suggerita dalla propaganda fascista: l'unico aspetto per cui si può lodare la scrittura d'oltreoceano risiede nella capacità dei narratori americani di aver rappresentato su carta «la barcollante piramide d'orrori»<sup>36</sup> che si è venuta a costruire in

---

<sup>33</sup> E. CECCHI, *Introduzione all'edizione del 1942*, in E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 2015 (1941), p. 1457.

<sup>34</sup> Ivi, p. 1473.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1470.

<sup>36</sup> Ivi, p. 1475.

appena dieci anni, una rappresentazione che delude qualsiasi aspettativa artistica ma efficace da una prospettiva sociopolitica e propagandistica:

Per tutto ciò, l'antologia esce a proposito, proprio in questo momento. Il discorso che in essa si legge è lo stesso che, d'ora in ora, con le notizie di guerra, seguita a svolgersi sulle pagine dei giornali. Elementi e motivi della nostra polemica politica vi sono offerti, dagli americani, altrettanto largamente dei temi e delle invenzioni artistiche. L'onesto e intelligente lettore saprà trarne profitto.<sup>37</sup>

Si comprende dunque come la posizione cecchiana tradisse l'effettiva volontà di Vittorini di costruire un'antologia americana che avrebbe dovuto risvegliare la letteratura italiana dagli «astratti furori», che ne limitavano le possibilità espressive; se per Vittorini l'antologia assumeva innanzitutto un significato letterario, e non casualmente le traduzioni dall'inglese vennero affidate ai più illustri scrittori italiani,<sup>38</sup> Cecchi invece si preoccupò principalmente di conferirle una connotazione politica, poiché quello era l'aspetto più rilevante al fine di ottenere il nulla osta da parte di Pavolini.

La nuova introduzione non si rivelò tuttavia sufficiente per ottenere l'approvazione del Ministero: sebbene Pavolini avesse accolto con gran favore il contributo di Cecchi, che ridimensionava la pericolosità dell'opera, venne presto riscontrato un nuovo ostacolo alla pubblicazione e a essere nuovamente colpito dalla scure della censura fu Vittorini, a cui venne chiesto di espungere i corsivi che aveva inserito a commento critico dei testi presenti nell'antologia, come si evince dalla lettera citata da Christopher Rundle:

La prefazione di Emilio Cecchi è eccellente e potrebbe far sì che il permesso di

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 1476.

<sup>38</sup> Nella introduzione di Cecchi agli autori italiani, che contribuirono alla traduzione, viene riconosciuto il merito di aver lavorato all'insegna della serietà per diffondere una conoscenza della letteratura nordamericana meno confusa e rudimentale, rispetto agli acritici tentativi di traduzione del passato (ivi, p. 1457).

pubblicazione dell'antologia di narratori americani venisse senz'altro accordato: ma appare indispensabile che, anche per un'ovvia ragione di coerenza, il volume sia rivisto in base ai criteri d'impostazione critica sostanzialmente negativa della prefazione di Cecchi. In particolare occorre che siano tolti i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazioni e che, oltre ad essere inopportuni nel momento attuale e criticamente discutibili e unilaterali, contraddicono in pieno l'impostazione che al volume dà la prefazione.<sup>39</sup>

Se la sostituzione dell'introduzione non richiedeva un complesso lavoro tipografico sui volumi già stampati, l'espunzione dei corsivi rischiava invece di dimostrarsi un'operazione alquanto compromettente; Bompiani decise di sostituire i corsivi di Vittorini con una miscellanea di testi critici che si sarebbe dovuta adattare alla originale fogliatura delle stampe ancora in giacenza. Inutile dire che la paternità di questi testi sia da attribuire non a Vittorini ma a Cecchi, il quale consigliò all'autore di lasciargli licenziare l'edizione ufficiale di *Americana*, evitando così di incorrere in ulteriori sanzioni.

Claudio Pavese constata come ormai nel 1942 la paternità dell'antologia fosse stata completamente assunta da Emilio Cecchi, nelle vesti di garante, mentre Vittorini venne relegato al marginale ruolo di correttore di bozze dell'opera, ormai non più sua nella veste censurata dal Ministero.<sup>40</sup>

Molto si è discusso in merito al rapporto tra Vittorini e Cecchi, forse attribuendo indebitamente a quest'ultimo i tratti di un perfetto antagonista romanzesco; non è da trascurare che, all'indomani del primo divieto di pubblicazione, fu proprio Vittorini a suggerire a Bompiani il nome di Cecchi come possibile vicario, tuttavia ciò non risultò sufficiente a garantire un sodalizio privo di contrasti tra i due: in una lettera inviata nel 1962 al critico americano Donald Heiney, Vittorini ripercorre il rapporto con Cecchi, che

---

<sup>39</sup> C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., pp. 169-170.

<sup>40</sup> CLAUDIO PAVESE, *L'avventura di Americana. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 32-33.

descrive come un uomo antico, ancora più antico dello stesso Fascismo nell'atteggiamento da letterato rinascimentale che lo caratterizza e pertanto lo rendeva incapace di comprendere a pieno la grandezza dell'America moderna.<sup>41</sup>

Ultimate le necessarie modifiche editoriali, nell'ottobre 1942 venne ufficialmente pubblicata la prima edizione di *Americana*, così come licenziata da Cecchi: l'antologia, presentata con la fascetta editoriale suggerita da Pavolini,<sup>42</sup> era costituita da 1068 pagine suddivise in nove sezioni, che raccoglievano complessivamente i brani di trentatré autori statunitensi. La grande novità di questo volume era l'apparato composto da 146 illustrazioni costituite, a differenza delle altre opere della collana «Pantheon», da un considerevole numero di fotografie d'ambiente e di vita reale:

Con l'Antologia Americana fu la prima volta che si videro delle fotografie... accompagnare delle pagine narrative riferendosi alla realtà rielaborata in quelle pagine anziché agli autori loro e alla vita degli autori loro... Per l'*Americana* io ebbi il mio punto di partenza dal cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo «oggetto»), e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza minimamente badare a provenienze, qualità tecniche e pretese di stile. [...] Era nell'accostamento tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario [...]. Ed era annullando i valori singoli delle singole foto, o comunque sciogliendoli, ch'io potevo ottenere questi nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile, come se

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 34-35.

<sup>42</sup> Il ministro Pavolini suggerì a Bompiani in una lettera la prospettiva da cui si sarebbe dovuta divulgare e leggere l'antologia, scelse pertanto una frase dall'introduzione di Cecchi che gli sembrò adatta per la pubblicità dell'opera stessa: «Trent'anni fa era stato abdicato all'ineffabile dell'anima slava; ora si abdicava a un'ineffabile dell'anima americana: ed incominciava un baccanale letterario» (C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 170).

contenesse, direi, dei progetti di rinnovamento.<sup>43</sup>

Se per l'apparato iconografico dei volumi dedicati alla letteratura europea Vittorini era ricorso alla tradizionale pittura, per presentare l'America non poteva che ricorrere alla moderna e realistica arte fotografica: tra il 1930 e il 1940 si era diffusa negli USA la fotografia documentaria, da cui nasce la fotografia sociale. Questo nuovo modo di ritrarre la realtà diede vita alle principali riviste di fotogiornalismo americane, quali «Life» (1936) e «Look» (1937), tuttavia in Italia il fotogiornalismo ebbe notevoli difficoltà a imporsi sia a causa di una élite culturale di tradizione umanistica sia per la fascistizzazione della stampa.<sup>44</sup>

Per molto tempo i critici hanno ritenuto che l'apparato fotografico con funzione critica al testo fosse comparso a partire dall'edizione ufficiale dell'ottobre 1942, ma come rivela una lettera inviata da Cesare Pavese all'amico Vittorini, anche l'edizione precedente (inviata ad amici e conoscenti) già era corredata dalle fotografie; sebbene la stampa fascista avesse accolto l'uscita dell'antologia con fredda neutralità, altrettanto neutrale non fu Pavese nel giudizio che diede su un'opera che aveva tradito, per volontà altrui, il prefigurato scopo letterario:

Caro Vittorini,

ti sono debitore di questa lettera perché penso ti faccia piacere sentire che siamo tutti solidali con te contro Cecchi. La sua introduzione è canagliesca – politicamente e criticamente – e tutto il pregio e il senso dell'*Americana* dipende dalle tue note. In

---

<sup>43</sup> C. PAVESE, *L'avventura di Americana. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia*, cit., pp. 46-47.

<sup>44</sup> Pioniere del fotogiornalismo anteguerra in Italia fu Arnoldo Mondadori, il quale fondò la rivoluzionaria rivista «Tempo», ispirata alla tecnica fotografica e alla qualità di «Life». La rivista, che seppe unire la suggestiva fotografia di provenienza statunitense alla raffinata penna italiana (anche Vittorini contribuì a firmare alcuni editoriali), fu tuttavia compromessa dal clima di guerra, sicché fu costretta a chiudere prematuramente nel 1943 (ANNA CELLINESE, *Le riviste fotografiche*, in *ItaliAmerica. L'editoria*, cit., pp. 129-133).

dieci anni dacché sfoglio quella letteratura non ne avevo ancora trovata una sintesi così giusta e illuminante. [...] Resta il fatto che in 50 pagine hai scritto un gran libro. Non devi insuperbirti, ma per te esso ha il senso e il valore che doveva avere per dante il *De Vulgari*. Una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica.

Non ho fatto in tempo a leggere le traduzioni perché ho mandato il libro al legatore. Mi sono piaciute le illustrazioni.<sup>45</sup>

L'edizione in sedicesimi sciolti<sup>46</sup> posseduta da Pavese doveva pertanto già riportare sia la nuova introduzione di Cecchi sia l'apparato fotografico, ma anche i corsivi originali; fu proprio l'amico torinese a suggerirgli, a fronte della pubblicazione dell'edizione ufficiale, di recuperare i corsivi e stamparli separatamente, operazione che avverrà nel 1946 quando Vittorini pubblicherà i suoi interventi critici sulle pagine del «Politecnico», per poi racchiuderli all'interno di *Diario in pubblico* nel 1957.<sup>47</sup>

Nel corso della seconda metà del Novecento si ebbero diverse ristampe di *Americana* e più la guerra diventava un lontano ricordo, più gli editori si adoperavano, in nome di un vano impegno intellettuale, per riproporre al grande pubblico l'antologia così come progettata in origine da Vittorini, sicché l'edizione del 1968 riproponeva il testo presentato dall'autore a Pavolini nella bozza del 1940, ma senza l'apparato fotografico che, come dichiarato da Vittorini stesso, costituiva un elemento imprescindibile di critica al testo, alla stregua dei corsivi. Si ebbero in seguito le edizioni del 1971, 1982 e l'edizione

---

<sup>45</sup> C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 238-239.

<sup>46</sup> Si tratta di un'edizione non ufficiale che per molto tempo la critica ha ritenuto fosse andata perduta, poiché non rilegata; esiste tuttavia presso la Fondazione Benetton-Biblioteca Pivano di Milano una copia di questa edizione in sedicesimi sciolti, che reca la data 31 marzo 1942. Questa sarebbe la copia che Vittorini aveva inviato a Cesare Pavese, il quale però decise di omaggiarla a Fernanda Pivano in occasione del suo venticinquesimo compleanno, come si evince dalla dedica firmata dallo stesso scrittore piemontese (C. PAVESE, *L'avventura di Americana. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia*, cit., pp. 55-56)

<sup>47</sup> Convinto della validità letteraria dei suoi corsivi, Vittorini propose più volte negli anni Cinquanta a Bompiani di stamparli in un volume separato, tuttavia, dinnanzi al silenzio dell'editore milanese, lo scrittore si recò tra le braccia più accoglienti di Giulio Einaudi (ivi, pp. 86-87).

tascabile del 2002 che questa volta includono le fotografie della prima edizione ma in sedicesimi centrali, e non quindi secondo l'attenta distribuzione studiata da Vittorini.

Nonostante la travagliata vicenda editoriale che ancora oggi contribuisce a conferire all'antologia un'aura di "libro messo all'indice", *Americana* costituisce una delle pietre miliari della letteratura italiana del Novecento e, sebbene né la politica né l'editoria le abbiano sempre reso giustizia, può essere tuttora considerata «quale prolegomeno a un ventaglio di iniziazioni possibili [alla letteratura americana], nel bene e nel male. Un libro liberatorio e insieme assertivo quando apparve, in virtù persino delle sue deformazioni, che invita il lettore a rifarsene uno in proprio, e quindi anche un libro felicemente corruttore che si consente a una libera rilettura a più di quarant'anni di distanza».<sup>48</sup>

*Americana* rappresenta dunque in ultima istanza la coincidenza di due storie: la prima riguarda lo sviluppo di una nazione che scopre un nuovo modo di raccontarsi e che diviene pertanto modello di narrazione per i «giovani» scrittori italiani, la seconda invece interessa direttamente lo stesso Vittorini, per il quale l'antologia segna una tappa fondamentale della sua poetica, anticipando così la relazione che sussiste tra storia collettiva e personale, tema su cui si costruirà la vicenda di *Uomini e no*.

---

<sup>48</sup> CLAUDIO GOLIER, *L'alternativa americana*, in E. VITTORINI, *Americana*, cit., pp. XVII-XVIII.



## **CAPITOLO SESTO**

### ***UOMINI E NO: IL PRIMO ROMANZO DELLA RESISTENZA***

#### **VI.1. Riflessioni politiche e nuove direzioni**

Gli anni della Resistenza e dell'antifascismo spinsero gli scrittori a cercare un nuovo contatto con la realtà, già sperimentato attraverso la stampa clandestina e i diari di guerra che offrivano una narrazione degli avvenimenti più essenziale, talvolta spezzata da improvvise interruzioni; la letteratura del Secondo dopoguerra seguì le istanze del Neorealismo cinematografico, concedendo uno spazio maggiore al popolo, il quale assunse una connotazione sempre più positiva e moralistica, e le cui gesta trascendevano il piano della Storia al fine di costruire un'epica "nazionalpopolare".

Questi anni determinarono la nascita di un nuovo spazio culturale che si fondava sulla convinzione che l'arte dovesse possedere un carattere politico, pertanto il decennio 1945-1956 viene definito dalla critica come gli «anni dell'impegno». Gli intellettuali vennero chiamati a riflettere sul valore educativo della cultura e su come questa potesse emancipare il popolo; l'attenzione posta sulla massa orientò questa nuova letteratura verso un pubblico assai più ampio e, conseguentemente, verso nuove modalità di costruzione dei testi, atte ad agevolare la comunicazione con i nuovi lettori.

Tale rinnovamento venne sostenuto anche dalla stessa politica del PCI, che ripropose le riflessioni di Gramsci sulla funzione dell'“intellettuale organico al proletariato”, ovvero quell'intellettuale che proviene dalle classi subalterne della società e che volontariamente decide di non essere cooptato come intellettuale della classe dominante, ponendosi dunque a guida di quella operaia. Ne consegue che la figura dell'uomo di cultura diventa sempre più influenzata dalle ragioni politiche che sottendono le dinamiche sociali, secondo lo stretto legame che Karl Marx individuò tra struttura e sovrastruttura:

Ma è impossibile tradurre la distinzione tra politica e cultura in distinzione tra uomini politici e uomini di cultura (...). Nella realtà è difficile che un uomo politico sia tutto immerso nell'azione, o che un uomo di cultura sia tutto immerso nella ricerca (...). A volte si ha anzi, nello stesso uomo, un misto di attività culturale e di attività politica, per cui un atto politico è insieme ricerca o addirittura scoperta, e un atto di ricerca o di scoperta è insieme atto politico.<sup>1</sup>

È pertanto in questa palingenesi culturale che si colloca la scrittura neorealista, cercando di coniugare due tendenze: la prima concerne la possibilità di avviare un dialogo con un pubblico più ampio ma meno acculturato, la seconda invece riguarda il rapporto da mantenersi con la tradizione letteraria.

Tra gli scrittori che si impegnarono «a liberare la cultura dai condizionamenti dell'asfittico provincialismo piccolo-borghese del Ventennio, ad allargare programmaticamente, per la prima volta nella storia italiana, il raggio d'influenza della letteratura alle classi sociali più povere e alla dimensione propria del lavoro»,<sup>2</sup> rilevante fu il contributo di Elio Vittorini, il quale riteneva che gli uomini di cultura non si dovessero

---

<sup>1</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 277.

<sup>2</sup> RAFFAELE CAVALLUZZI, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 31, n. 2/3, maggio/dicembre 2002, p. 71.

isolare, ma che anzi fosse compito loro fornire al popolo tutti i mezzi di conoscenza possibile.

In questa prospettiva lo scrittore siciliano si dedicò alla stesura di *Uomini e no*, romanzo redatto nel '43-'44 e pubblicato per Bompiani nel 1945; si tratta sia del primo romanzo di Vittorini a non essere pubblicato in rivista sia del primo romanzo sulla Resistenza a essere scritto durante gli anni della clandestinità.<sup>3</sup> La necessità di scrivere sulla lotta partigiana in svolgimento assecondava il dialogo che era sorto tra ceti elevati e bassi affinché il regime potesse venire destituito, tuttavia sul piano letterario l'opera generò incomprensioni e insoddisfazioni da parte della critica e del pubblico, tanto da costringere l'autore a una considerevole revisione del testo nel 1949.

L'idea del nuovo pubblico dei lettori si rivelò infatti utopistica, basandosi sulla convinzione che la cultura non fosse un privilegio, bensì una condizione comune a tutti gli uomini, e che pertanto l'editoria doveva adoperarsi per divulgare anche verso le periferie le proposte più innovative della letteratura di quegli anni. Tale pensiero denota l'epocale cambiamento avvenuto durante la guerra, la quale aveva contribuito ad appianare sensibilmente la storica contrapposizione tra operai e intellettuali, avviando così una palingenesi sociale e morale che viene concettualizzata nelle pagine di *Uomini e no*.

La prima edizione del romanzo si presentava suddivisa in centotredici capitoli in tondo e trenta in corsivo; questi ultimi costituiscono la pausa riflessiva del narratore-autore, che sospende l'azione della Resistenza milanese del 1944 condotta dal partigiano Enne 2 nei tondi. Le parti in corsivo commentano e amplificano i contenuti di natura morale che dovevano essere necessariamente sviluppati, ma che non riuscivano a collocarsi

---

<sup>3</sup> Nel febbraio 1944 Vittorini, dopo essere stato identificato dai tedeschi a seguito del suo supporto a formazioni partigiane, trova rifugio da amici presso Varese, dove inizia a scrivere *Uomini e no*. Questo è il momento in cui lo scrittore riprende anche la militanza attiva attraverso la stampa clandestina, a seguito dell'uccisione di Eugenio Curiel, direttore dell'«Unità» clandestina e della rivista comunista «La nostra lotta» (V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., pp. 132-133).

adeguatamente all'interno dei dialoghi e della narrazione, reclamando pertanto una propria autonomia non solo concettuale ma anche grafica. In questi capitoli si esprime la "poetica della partecipazione", secondo cui lo scrittore può trattare esclusivamente di eventi e persone con cui condivide uno stato d'animo: Vittorini attribuisce infatti dei tratti autobiografici al protagonista Enne 2, tali da consentirgli di stabilire un contatto emotivo e generando conseguentemente un'ingerenza sulla narrazione stessa.

Questa poetica ripropone letterariamente la tendenza, manifestatasi proprio durante la Resistenza, a superare il divario tra classi: la vicenda narrata riguarda non una fazione politica o classe sociale determinata, bensì l'intera umanità a cui la voce narrante si appella direttamente nelle pagine del romanzo. In questa prospettiva i personaggi di Vittorini vengono costruiti per dialogare in una coralità polifonica, dialogo che è reso possibile a partire dalla dimensione più intima e vera di ciascuno, da cui nasce la connessione tra gli individui. Coloro che sono "uomini" non possono pertanto rifiutare di identificarsi nelle riflessioni morali condotte dall'autore: vi partecipano per loro stessa natura.

L'alternanza tra tondo e corsivo rivela nondimeno la difficoltà incontrata da Vittorini nella sintesi della vicenda storica con la riflessione morale, dovendo pertanto ricorrere a un doppio tempo diegetico. Nei corsivi si ritrova il linguaggio concettuale de *Il garofano rosso*, costituito da un eccesso di realismo che nega all'autore l'intento lirico, restituendo al lettore una riflessione didascalica che trascende il piano storico della vicenda narrata. Furono proprio questi capitoli, affidati alla voce dell'autore implicito, a generare notevoli incomprensioni sull'opera, giacché negli anni Quaranta un "io narrante" di tale complessità venne banalmente recepito come una pretenziosa velleità da parte dell'autore stesso.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> È necessario ricordare come le definizioni di "autore reale" e "autore implicito" fossero ancora largamente estranee all'epoca della prima pubblicazione.

I vari fraintendimenti <sup>5</sup> sull'interpretazione dell'opera costrinsero Vittorini a ripubblicare il romanzo a distanza di quattro anni, eliminando le parti in corsivo dal testo: l'estromissione di quei capitoli produsse un romanzo maggiormente documentativo, concentrato sulla narrazione e dai toni meno moralistici.

Nel 1965, cessato il contratto con Bompiani, lo scrittore si affidò all'editore Mondadori per una terza pubblicazione, ritenendo che questa casa editrice gli avrebbe consentito di raggiungere un pubblico più vasto ed eterogeneo. Da questo sodalizio nacquero due edizioni: la prima venne pubblicata nel 1965 per la collana «Oscar», mentre la seconda uscì l'anno seguente per la collana «Narratori»; le edizioni Mondadori recuperavano le parti in corsivo<sup>6</sup> e presentavano nuove e minute varianti che interessano principalmente il personaggio di Berta, il cui patetismo viene attenuato, e inoltre l'autobiografismo subisce un ridimensionamento nei corsivi.

Un aspetto rilevante che distingue l'edizione del 1965 dalla *princeps* riguarda la figura dell'autore reale e il suo rapporto con quello implicito: nell'edizione Mondadori l'«io narrante» non viene più presentato come uno scrittore avente una biografia indipendente dalla finzione narrativa:

*Gli dico: «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te. Di diverso ho solo che scrivo. Sono uno che scrive, uno scrittore, e voglio scrivere di te. Perché questa paura?»*

(Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 31)

---

<sup>5</sup> La principale critica al romanzo venne mossa in merito alla morte tragica di Enne 2, accusato di aver sacrificato la lotta partigiana in nome dell'amore per Berta, riducendo così l'intera vicenda storica a un dramma amoroso. Un ulteriore fraintendimento riguardava lo stesso titolo *Uomini e no*, ritenuto dalla critica eccessivamente schematico nella creazione di una contrapposizione tra fascisti e antifascisti, cattivi e buoni, dicotomia dalla nobile etica, che tuttavia manca di profondità conoscitiva (V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1946)*, Milano, Ledizioni, 2016, p. 330).

<sup>6</sup> Il recupero dei corsivi presenta nondimeno delle sensibili variazioni rispetto alla *princeps*: vengono comunque estromessi i capitoli in corsivo che si concentrano sulla «poetica della partecipazione» e viene inoltre ridimensionato l'aspetto metaletterario dei corsivi, attenuando l'autobiografismo presente nel romanzo (ivi, pp. 449-56).

*Gli dico: «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te.*  
(Oscar 1965: p.29 – I Narratori 1966: p. 35)<sup>7</sup>

Il narratore si definisce quindi, nell'edizione del 1965, come amplificazione esclusiva della dimensione emotiva dei personaggi, verso i quali consente l'accesso al lettore, rinunciando maggiormente al ruolo di autore reale dell'antigrafo. Ne consegue che l'edizione degli anni Sessanta si presenti come una testimonianza, nelle medesime istanze de *Il garofano rosso*, non solo dell'epoca storica in cui si colloca ma anche della vicenda poetica dello stesso autore.

## **VI.II. I toni: non solo una questione privata**

La vicenda di *Uomini e no* si apre con la presentazione del protagonista Enne 2, introdotto al lettore attraverso un nome comune: «Un uomo si fermò davanti al banco dei libri; portava una bicicletta per mano».<sup>8</sup> La scelta lessicale di Vittorini risulta non casuale, poiché attraverso l'appellativo “uomo” il protagonista viene già inserito all'interno di una delle due categorie manichee che intitolano il romanzo; questo espediente stilistico si ripresenterà nuovamente in occasione della descrizione di Gracco, compagno di Enne 2 e secondo personaggio con cui la voce narrante simpatizza e condivide il punto di vista. Il sostantivo “uomo” esprime dunque un giudizio del narratore-autore sul personaggio che sta introducendo, influenzando conseguentemente quello del suo pubblico secondo quanto si è già affermato circa la “poetica della partecipazione”.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 450.

<sup>8</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 2019 (1945), p. 3.

Rinunciando a uno stile eccessivamente descrittivo, Vittorini decide di caratterizzare Enne 2 mediante l'azione di fermarsi davanti a una bancarella che vende libri, suggerendo si tratti di un intellettuale, o almeno di una persona sufficientemente istruita. Enne 2, come Vittorini e Silvestro di *Conversazione in Sicilia*, è infatti un intellettuale-operaio, un autodidatta della cultura che si dedica alla stampa clandestina durante la Resistenza milanese del 1944, esemplificando dunque ancora una volta il superamento della lotta ideologica che contrapponeva gli intellettuali agli operai.

Al personaggio di Enne 2 si affianca Berta, introdotta poche righe dopo:

Un pezzo corse, e mai rivide, nel nero della folla chiusa dentro il tranvai, il gomito e la spalla di una donna per i quali correva. [...] In piazza della Scala, la donna scese.

«Lo sapevo» le disse «ch'eri tu.»

Lei si appoggiò alla bicicletta.

«Era» egli le disse «come tu sei stata.»

[...]

«E sai da quando?» soggiunse. «Sai da quando?»

La fermò e di nuovo la guardò. «Dal 1908. Da quando tu sei nata.»

Lei era pallida, ma non diceva niente.

«Scusami» le disse. «Ma io ero con te quando sei nata. Non ero con te?»

«Sì» lei rispose.

«Sono stato sempre con te» egli le disse. «Non sono stato sempre con te?»

«Sì» lei rispose.<sup>9</sup>

In merito alla sintassi si possono brevemente osservare delle forme linguistiche che Vittorini aveva ormai acquisito dalla frequentazione con gli scrittori americani: la prima riguarda la *tag question* in «Non ero con te?» (*Wasn't I?*), mentre la seconda concerne il

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 4-5.

calco della forma *He/She said*, che si comincia ad alternare, grazie alla diffusione della letteratura americana in Italia, al tradizionale “disse lui/lei”.

Da questo primo incontro descritto tra i due si possono rilevare diversi elementi interessanti: innanzitutto Enne 2 viene presentato in relazione a Berta, venendo quindi descritto come un uomo innamorato prima ancora che impegnato nella lotta partigiana; in secondo luogo alla donna viene attribuita la medesima data di nascita di Vittorini, come elemento autobiografico che la lega all'autore reale e quindi a Enne 2. Già da questo primo dialogo, Berta si distingue per la reticenza a esporsi che condizionerà tutto il suo sviluppo come personaggio: la sua “partecipazione” si esprime attraverso il linguaggio del corpo o pochi monosillabi, lasciando che siano gli altri a trarre le conclusioni per lei, come si può dedurre dal tono retorico della domanda più volte postale da Enne 2.

La caratterizzazione iniziale della donna è piuttosto spoglia di aggettivi, sicché l'autore ricorre alla semiotica che gli consente di fornire le informazioni principali sul personaggio, senza rallentare la narrazione: se la sua paura a esprimersi suggerisce l'appartenenza alla borghesia, classe che durante il Ventennio fu restia a denunciare i crimini del Fascismo, tale supposizione viene confermata dalla descrizione del suo abbigliamento sofisticato: «Di sotto al cappello di lei, sopra il bavero di pelliccia, c'erano i suoi capelli».<sup>10</sup>

Le poche informazioni che vengono fornite sui due amanti dalle prime pagine risultano comunque sufficienti per intuire l'impossibilità del loro amore: dell'uomo non si conosce il nome di battesimo ma solo l'appellativo che lo designa in quanto partigiano, mentre di Berta si riconosce l'estrazione sociale borghese, con tutte le implicazioni che tale

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 6.



*status* comporta: ella infatti è una donna rispettabile e già sposata, coerentemente con le aspettative sociali già anticipate dalle ultime pagine del *Garofano rosso*.

Tra i due amanti incombe «lo spetto», vestito femminile che Enne 2 tiene appeso dietro la porta della sua stanza e che rappresenta il feticcio di un amore che non può sbocciare, presenza effimera di un passato irrecuperabile che perseguita il protagonista:

«Dimmi come ti chiamano.»

«Enne 2.»

«Enne 2? Non posso chiamarti Enne 2.»

«Te l'ho detto. Non è un vero e proprio nome.»

«Prima avevi un vero e proprio nome.»

«Prima facevo un altro lavoro.»

«Perché hai cambiato lavoro?»

«Vorresti che non avessi cambiato lavoro?»

«Ho paura di quest'altro lavoro. Tu sei stato di nuovo con lo spetto...»

«Con lo spetto?»

«Con lo spetto che è nella nostra casa. Quel vestito appeso dietro la porta...»<sup>11</sup>

Dal dialogo si denota l'incapacità di Berta nel comprendere le ragioni che sottendono la scelta politica dell'uomo, mostrandosi refrattaria anche solo a pronunciare ad alta voce il suo nuovo lavoro, inconcepibile per la prospettiva borghese e fascista. La donna inoltre passa rapidamente dalla sfera pubblica del lavoro a quella privata dello spetto, dimostrando quanto questi due aspetti della vita del singolo siano in realtà strettamente interdipendenti, giacché il ruolo sociale che si veste riflette una determinata condizione personale.

L'interdipendenza viene, questa volta consapevolmente, ribadita dal personaggio di Selva, compagna partigiana a cui Enne 2 decide di presentare Berta; fra i tre personaggi si

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 8.

apre un dialogo ritmato, costituito da una serie di domande retoriche e iterazioni che contraddistinguono la sintassi dialogica di questo romanzo: alle domande sempre più insistenti dell'anziana Selva, Berta risponde con il silenzio e qualche monosillabo incerto, riaffermando la necessità di mantenersi a distanza da un mondo a cui non sente di poter appartenere, autoescludendosi dalla “conversazione”,<sup>12</sup> alla stregua di Coi Baffi e Senza Baffi, gli ufficiali fascisti di *Conversazione in Sicilia*:

E guardava ardentemente tutti e due. «Lei lo sa e tu lo sai. Tutti e due lo sapete. Ma non siete felici.»

«Non siamo felici?»

«Non lo siete.»

«Sei sicura che non lo siamo?»

«Ne sono sicura. Non lo siete.»

La vecchia Selva si rivolse di nuovo a Berta:

«Vero, ragazza, che non lo sei?»

Berta si lasciava guardare. Non rispondeva.

[...]

«Sei presuntuosa, Selva» disse Enne 2.

«Presuntuosi siete voi. Volete lavorare per la felicità della gente, e non sapete che cosa occorre alla gente per essere felici. Potete lavorare senza essere felici?»<sup>13</sup>

È possibile osservare come il personaggio di Selva sia un mezzo attraverso cui Vittorini può esprimere chiaramente la sua visione, secondo cui la realizzazione personale promuove quella collettiva: un uomo senza compagna non può essere un buon “compagno”; l'ambiguità semantica del sostantivo “compagno/a” sottende il principio di

---

<sup>12</sup> Si reitera in questa sede la medesima dinamica che si riscontra in *CS*: nel romanzo precedente la conversazione era lo strumento che consentiva il riconoscimento reciproco tra gli uomini in quanto tali, e dunque la conferma di quei valori universali le cui radici Vittorini fa affondare nella terra d'infanzia della Sicilia, baluardo simbolico di uno stato puro dell'anima che chiede di essere riscoperto. Allo stesso modo la conversazione in *Uomini e no* acquista un effettivo valore solo se tenuta tra “uomini” che hanno risvegliato la propria coscienza, che condividono i medesimi ideali e che, conversando, possono dunque ritrovarsi uniti.

<sup>13</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., pp. 13-14.

questa stessa visione e al contempo ne esclude Berta, apostrofata come “ragazza”, elemento intrusivo in un insieme di altri elementi scelti per riconoscersi in quanto simili.

Al personaggio di Berta si contrappone quello di Lorena, “compagna” di Enne 2. Tra i due partigiani il rapporto è solo fisico, infatti più volte l’uomo le ricorda di amare un’altra donna, Berta, tuttavia Lorena acconsente a divenire per lui un mezzo attraverso cui sentirsi “uomo”, in nome di quella visione esposta precedentemente da Selva: il sesso anche in *Uomini e no* non è più mistero iniziatico alla vita amorosa, è invece possibilità di riscoprire la propria natura umana oltre i costrutti sociali e quindi di essere animati da furori non più astratti, secondo l’accezione positiva che ne veniva già data in *Conversazione in Sicilia* dalla madre di Silvestro.

Ogni qual volta Enne 2 rischia di cadere nel baratro della disperazione, isolandosi da tutti e tutto, compare puntualmente Lorena, pronta a cercare di alleviare un male interiore che a poco a poco conduce il protagonista all’inevitabile annichilimento: verso la fine del romanzo, quando ormai il partigiano è consapevole di essersi consegnato a morte certa, ecco che sulla soglia del suo nascondiglio appare proprio lei, pronta a vegliare su di lui tutta la notte, simbolo della Resistenza femminile a cui non sempre le pagine della Storia hanno reso giustizia.

Il breve dialogo tra Enne 2 e Lorena nel capitolo CXIII è costruito sull’aggettivo “semplice”, che ricorre sedici volte in una pagina e mezza: questo è l’attributo che meglio rappresenta la donna, forte e decisa, che non teme di affermare le proprie idee, perché è “semplice”. Tale semplicità, che la innalza vittoriosa come la statua di bronzo di CS, la contrappone nettamente alla strenua difficoltà con cui Berta cerca di prendere coscienza della realtà storica, fallendo e nascondendosi dietro a ripetuti «Non so». La dicotomia del titolo può così essere riproposta in chiave femminile nella contrapposizione che vede le

donne come Lorena, che semplicemente agiscono lottando, opporsi a quelle come Berta che, pur vedendo, scelgono di non capire.

La Storia è lo spirito che attraversa il romanzo, insinuandosi tra i due amanti e allontanandoli irrimediabilmente: Enne 2 si rende protagonista con altri tre compagni di un attentato al Comando tedesco, uccidendo un generale e altri funzionari; il sangue versato dei nazisti impone di essere vendicato con un rastrellamento annunciato di quaranta civili italiani, con lo scopo di alimentare il terrore tra la gente e di scoraggiare così i gruppi armati dall'attaccare nuovamente. Tuttavia l'imminente rappresaglia convince il gruppo di partigiani a organizzare un nuovo assalto preventivo, affinché si riesca a sventare il passaggio per le armi di innocenti. È in questi capitoli sulla lotta partigiana che Vittorini introduce il personaggio di Gracco, partigiano che esercita una funzione di icona morale: l'autore infatti gli assegna il compito di sollevare le questioni cruciali ai compagni, attraverso una serie di fitte domande che ambiscono a innalzare il discorso sul piano universale dell'etica, amplificando così il tono riflessivo dei corsivi; i capitoli affidati a questo personaggio si costruiscono mediante il discorso indiretto libero, che segnala la volontà di Vittorini di inserirsi all'interno della narrazione, giacché condivide con Gracco il punto di vista dell'intellettuale, mosso dalla curiosità<sup>14</sup> che gli consente di possedere una visione contemplativa della realtà storica:

Perché quei giovani avevano da fare con dei mitragliatori? I loro interessi erano semplici, pacifici; né era accaduto loro personalmente nulla che li spingesse alla disperazione. Perché prendevano parte a una lotta che esigeva di combattere con la forza della disperazione?

Il Gracco era curioso.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Se «semplice» è l'aggettivo che definisce Lorena, «curioso» connota il personaggio di Gracco rendendolo allegoria della coscienza morale: «Egli era curioso degli uomini, domandava sempre, ma mai trovava l'ultimo perché delle loro cose» (ivi, p. 54).

<sup>15</sup> Ivi, p. 47.

Partendo dunque da una contestualizzata riflessione del Gracco, riferita a due giovani partigiani coinvolti nell'organizzazione dell'attacco ai tedeschi, Vittorini conduce la propria riflessione, trascendendo il piano della Storia per porre una domanda universale: cosa spinge gli innocenti, gli uomini semplici, a imbracciare un'arma rischiando la propria vita?

Si deduce dalle pagine seguenti che non tutti i partigiani sono pienamente consapevoli della scelta di impugnare una pistola contro i nazi-fascisti: come il fascismo di sinistra nel *Garofano rosso*, anche il movimento della Resistenza accolse tra le sue file giovani ragazzi spesso ignari di ogni ideologia sottesa, ma animati da un desiderio di riscatto sufficiente per farli allontanare da casa ancora giovanissimi, alla ricerca di vana gloria, spesso con il solo destino amaro di andare incontro a una morte preannunciata, come accadde a Liborio in *CS*. Tuttavia questi partigiani, consapevoli o meno del proprio ruolo, non possono che essere descritti come “buoni”,<sup>16</sup> poiché combattono per la giusta causa: la liberazione del popolo dagli oppressori.

Lo spazio narrativo di Gracco costituisce dunque il momento in cui la distanza tra autore reale e narratore si accorcia notevolmente: le considerazioni morali attribuite al personaggio e la scelta del lessico con cui esprimerle manifestano apertamente la volontà di denuncia, che designa l'opera come “romanzo dell'impegno”, riproducendo lo stesso tono che appartiene *in primis* a Elio Vittorini, collaboratore della stampa clandestina durante la Resistenza e intellettuale che affrontò a più riprese il tema della guerra civile nelle pagine delle riviste.

---

<sup>16</sup> «Ma anche Mambrino aveva una faccia buona, l'aveva tonda e buona. E Barca Tartaro l'aveva ferma e buona. Pico Studente l'aveva acuta e buona. Tutti questi uomini erano semplici, erano pacifici, semplici, e i due giovani delle macchine, Metastasio e Orazio, erano come loro» (ivi, p. 49).

Nel n. 38 de «Il Politecnico», lo scrittore si dedicò alla questione della rivoluzione sul piano morale, affermando che chi condanna la violenza a prescindere dalla contingenza storica, ripudiando il pericoloso motto «il fine giustifica i mezzi», mette in atto una trasformazione della realtà che è ugualmente una forma di “violenza”, tuttavia si tratta di una forma specifica e non di una qualunque, giacché il rivoluzionario trae una morale dalla storia, che è in grado di giudicare e in cui opera attraverso dei “mezzi” scelti secondo uno scopo morale, fuggendo gli schemi della fredda logica belligerante.<sup>17</sup> Le pagine di Gracco rappresentano pertanto la resistenza intellettuale compiuta dall’autore attraverso l’unico personaggio che potesse consentirglielo, poiché Enne 2 rinuncia al potere della parola per riparare su quello delle armi.<sup>18</sup>

La narrazione della vicenda prosegue con il rastrellamento dei civili al largo Augusto, episodio inserito a seguito dell’incontro tra Berta e Selva: l’anziana partigiana funge da *medium*, incoraggiando la donna a prendere coscienza di quanto sta accadendo intorno a lei. Nell’incontro che precede la mattanza, Selva le suggerisce di riconsiderare le sue scelte: ella sarebbe infatti costretta in un matrimonio per conformismo borghese, poiché essere «buona»<sup>19</sup> significa per lei avere un uomo che le garantisca una vita protetta, chiusa in una gabbia d’oro, lontana dagli orrori della guerra e dal sangue che sta per essere versato al largo Augusto, esentata dal dovere morale di rispondere.

L’episodio del rastrellamento costituisce uno dei momenti cruciali del romanzo, tanto che Vittorini lo descrive due volte servendosi di punti di vista diversi: la prima

---

<sup>17</sup> IDEM, *Diario in pubblico*, cit., pp. 285-286.

<sup>18</sup> L’impossibilità di coniugare la resistenza intellettuale con quella armata è resa nella narrazione dalla contrapposizione scenica che si crea tra Enne 2 e Gracco, nei capitoli dedicati a quest’ultimo: durante l’intero discorso indiretto libero di Gracco e i dialoghi che lo vedono protagonista, Enne 2 rimane silenzioso a mangiare, riacquistando una parvenza di partecipazione solo alla conclusione della scena del compagno.

<sup>19</sup> «“Ma è terribile” disse Selva. “Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?”. Berta non rispose. Era come Selva diceva? Non aveva una casa, non aveva nulla, non aveva che uno spetto; si metteva a letto e non dormiva nemmeno... E per essere buona pensava di avere tutto? E pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona? Era come Selva diceva?» (E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 91).

descrizione appartiene proprio a Berta che, dopo la visita a Selva, si reca al largo Augusto dove una folla osserva attonita i cadaveri giacere sull'asfalto:

«Ma...» disse. Qualcosa per cominciare. E avrebbe voluto chiedere se ognuno di quei mucchietti fosse un uomo; e perché fossero lì, cinque mucchietti, cinque uomini; se fossero uomini catturati, e catturati a che scopo; e perché fossero tutti stesi, perché nessuno fosse seduto, nessuno in piedi, nessuno che si muovesse.

Avrebbe voluto saperlo da qualcuno della folla, non vederlo da sé. [...] Ma non chiese niente. Arrossì anzi, e si tirò indietro nella folla, abbassò il capo, camminò via.<sup>20</sup>

L'atteggiamento di Berta riconferma l'ipocrisia della borghesia che, dinnanzi alla violenza perpetrata con il consenso del regime, ancora fatica ad assumersi la propria responsabilità morale, delegandola alla folla, insieme neutro quasi astratto, schermo rassicurante dietro a cui proteggersi, da cui farsi spiegare la ragione di quel sangue versato. Eppure Berta ha visto.

La medesima scena viene descritta in seguito da Gracco, con una differenza fondamentale: mentre Berta si colloca lontana dalla folla, segno della sua distanza morale dall'accaduto, Gracco invece osserva i morti con i compagni ed Enne 2, condividendo il lutto e la responsabilità delle sorti del conflitto.<sup>21</sup>

Se la prima descrizione era concentrata completamente sulla donna e il suo sonno civile e morale, tanto da non permettere che venissero trovate risposte in merito alla mattanza compiuta, la sensibilità umana di Gracco invece consente di nuovo a Vittorini di

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 94-95.

<sup>21</sup> Mentre Berta si mantiene ai margini di una folla a cui non è ancora pronta ad appartenere, Gracco ne è membro attivo, riconoscendosi con gli altri nel valore della libertà; questa tacita solidarietà sociale è rimarcata dal fatto che Gracco «pensava quello che tutti pensavano», senza bisogno di dichiararlo ad alta voce (ivi, p. 102).

interrogarsi sulla morte di quei civili innocenti secondo una serie di “perché” a cui il partigiano cerca di rispondere:

Ma c’era anche la bambina.

[...] La sua testa era piegata verso l’uomo morto al suo fianco, quasi recisa nel collo dalla scarica dei mitragliatori e i suoi capelli stavano nel sangue raggrumati, la sua faccia guardava seria la seria faccia dell’uomo che pendeva un poco dalla parte di lei.

Perché anche lei?

[...] Perché? la bambina esclamò. Come perché? Perché sì! Tu lo sai e tutti lo sapete. Tutti lo sappiamo. E tu lo domandi?

[...] Chi aveva colpito non poteva colpire di più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un’altra donna: questo era l’uomo migliore di colpir l’uomo. Colpirlo dove l’uomo era più debole, dove aveva l’infanzia, dove aveva la vecchiaia, dove aveva la sua costola staccata e il cuore scoperto: dov’era più uomo. Chi aveva colpito voleva essere il lupo, far paura all’uomo.<sup>22</sup>

Esaminando attentamente le due descrizioni del rastrellamento, si nota in primo luogo che l’antitesi tra le due focalizzazioni è costruita attraverso il «ma» avversativo, che apre entrambe le scene: nella prima la congiunzione rimane sospesa, incapace di concretizzarsi in una riflessione compiuta, mentre nel caso di Gracco il «ma» permette al lettore di acquisire maggiori informazioni sui «mucchietti» intravisti da Berta; in secondo luogo mentre la prima descrizione risulta introspettiva, concentrandosi sull’interiorità del personaggio rispetto a quanto accade al di fuori di sé, nel caso di Gracco l’episodio assume il tono universalmente morale<sup>23</sup> precedentemente incontrato: il partigiano, a differenza dell’amante di Enne 2, condivide con la folla e con i morti il medesimo stato d’animo,

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>23</sup> Nuovamente Gracco innalza il tono della prosa, arricchita da anastrofi che rafforzano il *pathos* della descrizione: «E i suoi capelli stavano nel sangue raggrumati», «Era lui che aveva la morta bambina accanto» (ivi, pp. 98-101).



sicché instaura un dialogo immaginario con i cadaveri distesi a terra: i morti vengono descritti come «buoni»,<sup>24</sup> come lo sono i partigiani e tutti gli uomini che si sono sacrificati per il bene collettivo, per la liberazione pagata con il sangue, senza alcun rimpianto.

Costruendo una sorta di chiasmo tra le scene, il dialogo tra Gracco e i morti anticipa quello di Berta: dopo essersi allontanata dalla folla e non avendo trovato Selva in casa per consolarla, si reca a piangere su una panchina in un parco. Lì si imbatte in un vecchio che la dissuade dal piangere per i caduti di largo Augusto, poiché piangere significa accettare e quindi rassegnarsi:

Berta chiese al vecchio cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.

«La liberazione?» disse Berta.

Il vecchio sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi» rispose.

[...] Un nuovo trasporto la trascinò; e ancora fu in lagrime. Non avrebbe dovuto lasciarsi trascinare? Non doveva piangere? Pure era per questo che piangeva, non per altro, per questo e non altro aveva pianto finora, per questo che ora sapeva di pensare, questo che di loro pensava, e non cercò di frenarsi, pianse in pace. Piangendo si chiedeva. E lo dicono anche di me? Anche per me sono morti?<sup>25</sup>

Il dialogo con il vecchio consente al narratore di inserirsi nuovamente con una riflessione nell'azione dei capitoli in tondo, generando di conseguenza instabilità sul piano stilistico dell'opera, rendendo pagina dopo pagina la separazione tra tondo e corsivo sempre meno definita.

---

<sup>24</sup> «Rispose ciao anche la bambina. Tutti i morti risposero ciao. E tutti avevano la stessa faccia. Nulla più, là dentro, di aperto e di buono; o di fermo e di buono, di acuto e di buono, di concentrato e di buono; come nulla di infantile o di vecchio» (ivi, pp. 101-102).

<sup>25</sup> Ivi, pp. 104-105.

Il vecchio signore si rivela presto essere stato il frutto di una visione, un oracolo manifestatosi per scuotere la coscienza assopita di Berta; al suo posto però vi è un mendicante, «così buono, così generoso da aver voluto essere solo un mendicante»,<sup>26</sup> sicché essere un semplice uomo che chiede l'elemosina, e non quel vecchio oracolo che le parlava di liberazione, le consente facilmente di fare ritorno al suo mondo, così distante dal «loro».<sup>27</sup>

Berta è vittima a sua volta degli stessi oppressori al fianco dei quali si è schierata in silenzio: questo personaggio femminile è allegoria di un'umanità immatura, ignara di nuocere con il suo silenzio al progresso della società; ella non giunge mai a un'effettiva presa di coscienza della realtà, ma si arresta a uno stato di paura e stupore ingenuo. Per cambiare ha bisogno che il marito cambi, che diventi lui per primo buono e generoso come il mendicante, come Enne 2 e tutti gli altri "uomini". Il rapporto con il marito riproduce nel privato l'oppressione che si esercita nella collettività: a tal proposito nelle carte 48-49 della *princeps*, è stato riscontrato un passo decisivo espunto dall'edizione del 1949, che tuttavia risulta fondamentale per la corretta interpretazione non solo di Berta ma dell'intero romanzo: «*Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere*».<sup>28</sup> Berta dunque non è tanto protagonista di una storia d'amore, quanto di una *Bildung* inconclusa, sicché esce definitivamente di scena dopo sessanta pagine accompagnata dalla sentenza lapidaria di Enne 2: «Hai visto i morti,

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 108.

<sup>27</sup> Anche l'uso dei pronomi nel discorso indiretto libero consente di approfondire la caratterizzazione dei personaggi: se Gracco parla di un «noi» collettivo, rendendosi parte dell'epopea popolare, Berta invece utilizza il pronome «loro», auto-isolandosi sulla scena e manifestando il suo rifiuto a compiere il passo decisivo verso Enne 2.

<sup>28</sup> V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, cit., p. 156.

ma è la stessa cosa»;<sup>29</sup> Berta diventa rappresentante di quella parte del grande pubblico dei lettori costituita dai borghesi ben pensanti, colpevoli della loro stessa ignavia.<sup>30</sup>

Il protagonista realizza dunque di non poter più sperare nel cambiamento dell'amata, e la delusione che ne segue non è semplicemente amorosa: si tratterebbe infatti di una delusione morale che lo getta nella più cupa disperazione, costringendolo a isolarsi nella propria stanza, al riparo dallo sguardo altrui. Berta, negando a Enne 2 la possibilità della "conversazione", crea così un cortocircuito nella relazione che intercorre tra mondo personale e sfera pubblica, condannando entrambi.

L'epilogo tragico della vicenda di Enne 2, che si conclude con la morte eroica da partigiano, non deve essere tuttavia ricondotto entro il banale schema di un suicidio per amore:

L'operaio se ne andò, la voce di Cane Nero era davanti alla casa, c'era anche il suo scudiscio che fischiava, e l'uomo Enne 2 era sicuro di fare la cosa più semplice che potesse fare.

Faceva una cosa come la cosa che aveva fatto lo spagnolo e Figlio-di-Dio. Si perdeva, ma combatteva insieme. Non combatteva insieme? Mica c'era solo combattere sopravvivere. C'era anche combattere e perdersi. E lui faceva questo con tanti altri che l'avevano fatto. Non avrebbero potuto dire di lui che l'aveva voluto. Avrebbero potuto dire soltanto quello che lui aveva detto. Che essere in gamba era un buon rimedio.

Aveva in mano la pistola dell'operaio, e prese la sua di sotto il cuscino.

«E se arriva Berta?» si chiese. «Ecco» si chiese. «Se arriva? Se arriva un minuto prima di Cane Nero?» Pensò alla via dei tetti, come avrebbe potuto condurvi Berta. «Ma non arriva» disse.

Tolse la sicura alle due pistole.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 129.

<sup>30</sup> V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, cit., p. 167.

<sup>31</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 196.

La sua morte è interpretabile come una forma di adempimento, secondo la narrazione che di questa fecero i romanzieri americani quali Melville e altri ancora; è la morte che completa il percorso di formazione di Enne 2, veicolando un valore simbolico che trascende la storia personale con Berta, come sostenuto da Edoardo Esposito,<sup>32</sup> per acquistare un significato generale, sicché il «grande»<sup>33</sup> amore tra i due diventa un pretesto per comprendere pienamente il paradigma che si instaura tra privato e pubblico, poiché nel romanzo «la Resistenza vive in funzione di un problema personale».<sup>34</sup> Vittorini si serve dunque della storia d'amore come lente per osservare quali dinamiche sottendono le azioni umane e come queste, in una rete interattiva, costituiscano la realtà contingente, secondo il costante paradigma tra ontologia ed epistemologia, tra privato e pubblico.

L'ultimo episodio centrale del romanzo è costituito dalla storia di Giulaj, che si avvia al termine di quella di Berta e non casualmente: Giulaj non è un partigiano ma un semplice uomo, un "offeso", che alla vista dei corpi al largo Augusto decide di avvicinarsi, per coprirli:

Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi, sempre con le mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne, toccò uno dei piedi, furtivamente, sull'alluce. Era del vecchio. Lo toccò con un dito, e si rialzò, guardò davanti a sé tutto il vecchio ignudo. Si ricordò pure lui del padre antico? Scosse il capo, guardò insieme agli altri i militi che mangiavano, i ragazzi biondi che giocavano, e di nuovo guardò i morti, guardò il vecchio. Che c'era in lui? Il ricordo di suo padre stesso?

S'inginocchiò, e nessuno fu stupito che s'inginocchiasse. Non c'era in lui quello

---

<sup>32</sup> EDOARDO ESPOSITO, *L'amore di Enne 2*, in *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, p. 114.

<sup>33</sup> Giacomo Noventa nel suo saggio critico (*Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Scheiwiller, Milano, 1960) definisce «grande» l'amore di Enne 2 per il linguaggio poetico attraverso cui questo sentimento viene espresso nel romanzo, soprattutto nei corsivi. La tensione verso una dimensione poetica del protagonista si realizza nel processo di continua trasfigurazione a cui si sottopone con Berta, portandola così in una dimensione onirica che è destinata a sgretolarsi dinanzi al pragmatico rifiuto della donna, negando sia la figura dell'amante poeta sia la retorica del «grande amore» (ivi, p. 108).

<sup>34</sup> ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Salvelli, 1975, p. 205.

che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più la nudità di lui.<sup>35</sup>

Questa scena assume una rilevanza fondamentale nella vicenda, tanto che l'autore ci si sofferma tre volte attraverso una focalizzazione esterna e due interne, rispettivamente di Berta ed Enne 2. L'epilogo tragico dell'«uomo dalle pantofole»<sup>36</sup> inizia con l'uscita di scena di Berta, con il suo rifiuto decisivo dinnanzi al cambiamento invocato dal partigiano: quando la donna decide di non voler vedere, di non schierarsi con chi combatte contro l'oppressore, ecco che un uomo innocente cade.

Il legame tra le due storie, intrecciate non solo sul piano narrativo, giustifica allora la correlazione già precedentemente avvisata tra la dimensione privata e quella pubblica, esplicitata adesso nell'episodio della tragica morte di Giulaj per mano dei tedeschi.

Si può notare come nuovamente Vittorini parli di questo personaggio maschile in termini di «uomo», definendolo così archetipo dell'umanità ingiustamente offesa.

Giulaj viene dunque prelevato dai soldati e portato in caserma per essere presentato al Capitano Clemm; l'arrivo dell'ostaggio genera subito tensione tra i soldati nazisti e i militi fascisti, questi ultimi rappresentati dal giovane Manera, il quale diventa portavoce di alcune riflessioni sulla guerra civile in atto:

«Perché siamo» disse Manera «uno contro l'altro?»

«Non siete uno contro l'altro? Tu sei di qua, e lui è di là.»

«Io sono di qua, e lui è di là?»

«Non sei nella milizia tu? Tu sei nella milizia e lui è contro la milizia.»

[...] Andarono avanti a parlare il primo milite e il terzo. Perché si chiamava civile una guerra in cui due fratelli potevano trovarsi uno contro l'altro? Non si sarebbe dovuto chiamarla, anzi, incivile?

---

<sup>35</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 114.

<sup>36</sup> Ivi, 130.

Disse un quarto milite: «Si chiama civile perché non è militare».

«Come non è militare!» disse il terzo. «Non siamo militari noi? Noi siamo militari.»

«Ma quelli che sono contro di noi» disse il quarto «non sono militari. Per questo noi li fuciliamo. Perché non sono militari.»

Manera ascoltava, fuori ormai dal discorso. Aveva castagne in tasca, e ne prendeva in mano una, la sgusciava, la masticava. «Non so» diceva ogni tanto. A lui non pareva che lui e quel Giulaj fossero uno contro l'altro. Era contro di lui Giulaj? Come? In qual modo? A lui pareva soltanto che lui riceveva uno stipendio, e Giulaj non lo riceveva.<sup>37</sup>

La centralità della storia di Giulaj viene suggerita anche dai dettagli che Vittorini nasconde nell'ordito della sua scrittura; Manera tiene delle castagne in tasca, castagne che nella scena a largo Augusto portava con sé anche Giulaj, creando così tra i due un implicito legame che si rivela fondamentale per la piena comprensione della dinamica perversa di cui entrambi sono vittime: infatti sia Giulaj sia Manera, seppure da parti contrapposte, si muovono empaticamente l'uno verso l'altro, spinti dall'incapacità di accettare logicamente la ragione di quella guerra civile tra fratelli che dovrebbero combattere fianco a fianco.

Sarà proprio il milite fascista a cercare di assicurare “l'uomo delle pantofole” nel momento in cui la sua morte diventerà inevitabile, atterrito dinnanzi alla ferocia dimostrata dai nazisti verso un indifeso. Manera crea un cortocircuito nell'attribuzione manichea delle colpe: è un fascista che tuttavia pone le medesime domande che vorrebbe porre il lettore sulla guerra; è un fascista che dimostra empatia e pietà verso un suo connazionale che sta per essere sbranato vivo da un cane, diventando macabro spettacolo per i soldati tedeschi. Manera si rivela non essere poi così distante, se non per l'ideologia che veste, dai compagni di Enne 2: i giovani fascisti e i giovani partigiani erano sovente ragazzi che provenivano dalla miseria della provincia e che dalla miseria cercavano strenuamente di

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 148-149.

liberarsi, imbracciando un fucile che li costringeva a immolarsi per un'ideologia di cui molto spesso erano non erano pienamente consapevoli.

Alla luce di quanto affermato, è possibile riconoscere un legame tra Manera e Gracco: entrambi pongono delle domande, che coincidono sia con quelle di Vittorini sia del suo lettore modello. Il passo precedentemente riportato presenta una serie di interrogativi in cui è possibile notare, come nel caso del partigiano Gracco, l'intervento di Vittorini che orienta la direzione della riflessione in atto; anche Manera permette all'autore di superare la contingenza storica per porre un quesito universale circa le scelte dell'uomo e la sua effettiva malvagità: in *Uomini e no* si riscontra una tripartizione del concetto di "umanità", tale che vi è «chi subisce la negazione della propria umanità, chi uccide l'umanità negli e degli altri»,<sup>38</sup> e chi come Manera, Berta e gli altri fascisti la uccide dentro di sé, restando spettatore muto di una guerra irrazionale.

Ed è proprio il «Non so»<sup>39</sup> del passo che costruisce l'ultimo legame, quello tra Manera e Berta: si tratta della volontà di astenersi dalle dirette responsabilità che una scelta consapevole e dichiarata comporta, preferendo così silenziare la propria voce e dunque anche quella degli altri, poiché la pietà e gli interrogativi di Manera non sono sufficienti ad assolverlo dalla colpa del suo silenzio complice, che condanna definitivamente a morte Giulaj, esattamente come l'epilogo di Berta aveva emesso l'iniziale sentenza.

All'arrivo del capitano Clemm, a Giulaj viene ordinato di spogliarsi completamente: una volta nudo, il capitano lo sottopone a una serie di domande serrate sulla sua persona, chiedendogli l'età, la città di provenienza, chi sono i suoi genitori,

---

<sup>38</sup> V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, cit., p. 184.

<sup>39</sup> Per completezza si può aggiungere che il «Non so» di Manera richiama l'«Io non so» del partigiano Coriolano (E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 49), marcando tuttavia una differenza sostanziale: il non sapere del milite fascista legittima l'oppressione a perpetrarsi, annullando così non solo la propria umanità ma anche quella degli innocenti. Vittorini, attraverso questo gioco di apposizioni e contrapposizioni continue, giustifica l'ignoranza tra i partigiani ma non quella tra i fascisti, ristabilendo in definitiva l'universale dicotomia manichea tra chi è uomo e chi non lo è, e prendendo a sua volta una posizione dichiarata tra le file dei primi.

poiché «egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo»,<sup>40</sup> la sua intenzione è quella di demolire ogni singolo aspetto che costituisce l'umanità di quest'uomo, annullarlo nella sua persona, cominciando dal nome che non gli verrà mai chiesto, come se fosse un deportato in un campo di concentramento.

Il capitano incita allora i suoi due cani ad aggredire l'inerte sventurato, eppure questi non sembrano intenzionati a sbranarlo, poiché non ancora eccitati dall'odore del sangue:

Risero tutti, e quello dal grande cappello disse: «Non sentono il sangue». Parlò al capitano più da vicino. «No?» gli disse.

Gli stracci, allora, furono portati via dai ragazzi biondi per un ordine del capitano, e quello dal grande cappello agitò nel buio il suo scudiscio, lo fece due o tre volte fischiare.

«Fsci» fischiò lo scudiscio.

Fischiò sull'uomo nudo, sulle sue braccia intrecciate intorno al capo e tutto lui che si abbassava, poi colpì dentro a lui.

L'uomo nudo si tolse le braccia dal capo. Era caduto e guardava. Guardò chi lo colpiva, sangue gli scorreva sulla faccia, e la cagna Gudrun sentì il sangue.

«*Fange ihn! Beisse ihn!*» disse il capitano.

Gudrun addentò l'uomo, strappando dalla spalla.

«*An die Gurgel*» disse il capitano.<sup>41</sup>

La tragicità di questa morte viene accentuata dal distacco volontario con cui il narratore descrive la scena, poiché non vi può essere alcuna vicinanza tra chi narra e i nazisti, eppure lo stile asciutto ed essenziale di cui si serve Vittorini consente alla parola “uomo” di risuonare solenne tra le risate dei nazisti e il silenzio dei fascisti.

---

<sup>40</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 161.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 162-163.



È da osservare come nel romanzo le uniche morti a essere descritte siano quelle degli innocenti di largo Augusto e di Giulaj, e non quelle dei partigiani, specialmente di Enne 2. Tale scelta narrativa può significare la volontà dell'autore di presentare il suo romanzo né come una storia d'amore conclusasi con il suicidio del protagonista né come un romanzo "sulla" bensì "della" Resistenza,<sup>42</sup> sfruttando lo spazio narrativo per coniugare la ricerca poetica con l'impegno civile e intellettuale, per il quale in quegli anni già si adoperava scrivendo per riviste clandestine milanesi, affrontando temi che ricorrono anche in *Uomini e no*, in una forma ibrida tra letteratura e saggio, tra tondo e corsivo.

Il romanzo si conclude con il passaggio di testimone da Enne 2, ormai considerato morto, al giovane operaio che lo aveva assistito al rifugio; il ragazzo è istanza della memoria che deve essere conservata e tramandata, come auspicava il vecchio nel dialogo con Berta, portando dunque avanti la resistenza del partigiano caduto. Tuttavia sussiste tra i due una differenza: se Enne 2, incapace di redimere Berta, non poteva che concludere la sua resistenza attraverso la morte, questo giovane operaio è invece già sposato, compensando pertanto quella condizione di necessaria felicità personale, tanto esaltata da Selva. In virtù di ciò il giovane, nell'incontro a un bar con un soldato tedesco, decide di non sparare, poiché il soldato gli sembra essere troppo triste, quasi umiliato, sebbene si trovi in una terra conquistata:

«Sembrava un operaio» disse l'operaio.

«E chi ti dice niente?» Orazio disse.

Risalirono e ripartirono.

«Sono stato soldato anch'io» disse l'operaio.

---

<sup>42</sup> In merito all'interpretazione del romanzo, Edoardo Esposito afferma: «*Uomini e no* ci appare comunque a buon diritto romanzo non *sulla* ma *della* Resistenza, la cui valenza politica venne immediatamente percepita come condanna del passato e come apertura di una stagione, quella del neorealismo, che vedrà succedersi in rapida scansione opere fondamentali tutte nel processo di costruzione dell'Italia repubblicana e di una coscienza che, interrogandosi su ciò che aveva permesso l'instaurarsi e il crescere del fascismo, voleva porre anzitutto in se stessa le basi necessarie per la ricostruzione» (E. ESPOSITO, *L'amore di Enne 2*, cit., p. 107).

«Nessuno ti dice niente.»

«Mi hanno mandato in Russia.»

«Ma chi ti dice niente?»

Si avvicinavano a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.

«Imparerò meglio» disse l'operaio.<sup>43</sup>

Nella conclusione viene meno la rigida dicotomia che vede contrapposti buoni e cattivi, riproponendo invece quel rispecchiamento già avvisato tra Giulaj e Manera: l'incontro tra gli uomini, abbandonata la violenza dell'ideologia, è la chiave da cui ripartire per ricostruire una civiltà per anni dissanguata dalla guerra e dall'ingiustizia. L'operaio, con la promessa finale di imparare meglio, dimostra di accogliere il messaggio che è stato intrecciato, filo dopo filo, per tutto il romanzo: imparare attraverso la memoria è necessario all'uomo per essere in grado di prevenire un altro spargimento di sangue, per non dimenticare ciò che è stato e che potrebbe di nuovo accadere.

### **VI.3. I corsivi e la diegesi dell'autore**

I sei interventi in corsivo che interrompono il tempo dell'azione costituiscono la ragione per cui molti dei lettori dell'epoca fraintesero il romanzo di Vittorini, non riuscendo a riconoscerne l'effettiva funzione diegetica: questi capitoli svelano la psicologia di Enne 2, resa quasi insondabile nei toni, attraverso il dialogo che il narratore instaura proprio con il protagonista della vicenda. Tale introspezione è concessa dalla regressione verso il fantastico mondo dell'infanzia,<sup>44</sup> in cui Enne 2 cerca costantemente di attirare

---

<sup>43</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 206.

<sup>44</sup> Virna Brigatti afferma che il dialogo che si instaura tra Enne 2 e il narratore serve a costruire delle

anche l'immagine di Berta, creando tuttavia un cortocircuito i cui effetti si manifestano conseguentemente nell'azione dei capitoli in tondo.

Il primo intervento è segnalato dall'ingresso di Enne 2 nella propria camera, cambio di scenografia a cui segue una nuova diegesi; il momento di solitudine che l'uomo si ricava entrando nella stanza consente al narratore di invadere lo spazio narrativo in modo significativo, mediante un "io narrante" che riscrive il patto con il lettore, pretendendosi verso la biografia dell'autore Elio Vittorini:

*L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui, e appena sono solo nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui. [...]* Crede che io sia un fantasma, lo Spettro della cosa che c'è tra lei e lui, o forse della Separazione da lei; e ogni volta, quando entro da lui, mi tratta, in principio, come se davvero fossi un fantasma, quel suo Spettro.<sup>45</sup>

Il narratore si presenta fin da subito non come voce narrante incorporea, bensì come scrittore e dunque come "uomo", in relazione empatica con il personaggio di cui vuole scrivere, ponendosi così in un parallelismo che lo vede a sua volta coricato a letto nella sua stanza. La corporeità di questa voce implica l'equazione che vede narratore e autore coincidere: è giustificabile ritenere che, in quest'opera, la voce narrante non appartenga semplicemente all'autore implicito, bensì si tratti a pieno titolo dell'autore reale, come suggeriranno i riferimenti biografici dei capitoli successivi.

---

«fantasticherie regressive», il cui compito non è tanto quello di fornire maggiori informazioni circa la storia di Enne 2, che non verrà mai effettivamente raccontata, quanto di manifestare esplicitamente le situazioni di conflitto interiore che vive il protagonista e che difficilmente si sarebbero inserite nella sezione narrativa (V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 134).

<sup>45</sup> E. VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 25.

In secondo luogo, la sovrapposizione che viene dichiarata tra lo Spettro e il narratore ribadisce ancora una volta quel rapporto di subordinazione che coesiste tra la sfera privata e quella pubblica: non è casuale infatti che l'autore scelga di costruire il dialogo con il suo personaggio partendo proprio dal simbolo dello Spettro, feticcio del sentimento che lega l'uomo Enne 2 a Berta.

Prima ancora di essere in sintonia sul piano civile, entrambi sono infatti sostenitori della lotta partigiana, personaggio e narratore-autore condividono il medesimo bagaglio di esperienze umane<sup>46</sup> che giustifica la loro visione del mondo, e che li pone nella condizione di poter effettuare una regressione fantastica verso la dimensione dell'infanzia che coincide proprio con le terre più volte visitate della Sicilia,<sup>47</sup> sempre battuta dai venti che provengono dall'Oriente letterario di Vittorini; il narratore accompagna Enne 2 nella ricostruzione di uno scenario onirico, in cui il protagonista cerca di trascinare anche Berta, sfuggendo alle leggi della realtà, poiché questa è nata in Lombardia e pertanto non può condividere con lui alcun ricordo d'infanzia in Sicilia. Nel suo sogno Berta appare bambina, circondata da altri coetanei che con il tono tragico di un coro greco intimano profeticamente al partigiano di dimenticare il nome della donna amata:

*I ragazzi circondano il bambino.*

*«Sai il suo nome?»*

*«Lo so» il bambino dice.*

*I ragazzi girano intorno a lui, come indiani su pattini.*

---

<sup>46</sup> Nel secondo intervento in corsivo è lo stesso narratore-scrittore a dichiarare: «Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna, credere in una, eppure non averla, passare anche anni senza che tu sia uomo con una donna, e allora prenderne una che non è la tua ed ecco avere, in una camera d'albergo avere, invece dell'amore, il suo deserto» (ivi, p. 36). Vittorini cerca con Enne 2 un contatto che sia innanzitutto umano, perciò trova e pone in evidenza delle esperienze che li accomunano sul piano emotivo. Si tratta di un messaggio preciso che vuole essere veicolato attraverso la seconda diegesi: è impensabile che un uomo possa resistere all'oppressione civile quando ha già smesso di essere uomo, quando non ha più nulla per cui portare avanti la sua resistenza. Solo chi è libero di amare, è libero di lottare.

<sup>47</sup> L'ipotesi inizialmente avanzata circa la coincidenza di narratore e autore viene confermata in merito alla Sicilia come dimensione dell'infanzia: «Ora so ch'egli vuole la sua infanzia. Chi può dargliela se non io? È la mia» (ivi, p. 79).

*«Dimenticalo» dicono. Gli girano intorno e quasi cantano.  
 «Sai il suo nome? Dimenticalo. Lo sai? Dimenticalo.»  
 Anche lei di dieci anni è tra loro; gli fanno, su pattini, una danza della morte  
 intorno.  
 «Ora basta» il bambino dice.  
 «Che cosa?» dice lei di dieci anni.  
 «Io sono nei Gap» il bambino dice. «Mandali via, o li faccio fuori.»  
 «Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?»<sup>48</sup>*

Il sogno costruito dalla penna del narratore-scrittore rivela dei buchi nell'ordito che permettono alle preoccupazioni del presente di infiltrarsi e prendere il sopravvento: è inverosimile infatti che Enne 2 bambino parli di Gap e minacci Berta di uccidere gli altri ragazzini, come potrebbe accadere invece nella realtà, in un contesto di guerra armata. L'epilogo drammatico del partigiano viene preannunciato dall'espressione interrogativa di Berta quando viene chiamata per nome dal protagonista bambino: non lo riconosce.

La donna, anche nel sogno, si dimostra non collaborativa, distante come nella realtà dall'impegno civile sostenuto da Enne 2; Berta non comprende le parole del suo interlocutore, rifiutando così il ruolo di coprotagonista, sottraendosi a quel tentativo di trovare un contatto nella regressione dell'infanzia, quell'età dell'uomo con accezione universale, in cui tutti gli esseri umani dovrebbero riconoscersi nei medesimi valori, tutti tranne Berta. Questo primo sogno si conclude con l'amara supplica di Enne 2 verso il suo narratore: *«Non voglio che continui. Non voglio che accada quello che è accaduto. Non voglio che incontri quell'uomo. Voglio fermarla!»*.<sup>49</sup> L'esperienza onirica che doveva arrecargli sollievo si rivela fin da principio fallace, giacché non vi può essere sintesi risolutiva tra la memoria dell'infanzia, la volontà di modificare il presente e il presente stesso come dato incontrovertibile.

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>49</sup> Ivi, p. 30.

L'intervento di Vittorini coinvolge anche il personaggio di Berta, in corrispondenza dell'episodio al largo Augusto; al corsivo è dedicata la visione della donna, attraverso il dialogo con lo spirito del vecchio dagli occhi azzurri, un Gran Lombardo, che cerca di risvegliarne la coscienza, chiamandola a nuovi doveri. In queste pagine l'autore costruisce una dimensione lirica-allegorica in cui poter inserire il proprio commento, portando così in superficie le implicite allusioni che si ritrovano già in *Conversazione in Sicilia*: Berta viene esortata ad agire non più sul piano dell'azione ma su quello della riflessione, grazie a cui dovrebbe giungere alla scoperta della "verità" che le consentirebbe di riscuotersi dagli "astratti furori" di cui è vittima.

Si tratta dell'unico momento del romanzo in cui il narratore condivide il medesimo campo diegetico di questo personaggio femminile, tuttavia ciò non sancisce l'effettiva risoluzione positiva dei nodi che ostacolano la sua *Bildung*, sicché l'intervento in corsivo si conclude: «E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2». <sup>50</sup>

L'immobilità morale di Berta ne impedisce la possibilità di ricredersi e unirsi a Enne 2 nella Resistenza; il suo voltare le spalle è sia fisico sia ideologico, poiché di nuovo ella si sottrae alla dimensione riflessiva che Enne 2 e Vittorini hanno costruito a partire dall'azione della vicenda, e il fatto che sia l'autore in persona a dichiarare esplicitamente la sua irremovibilità non può che orientare l'azione verso l'unico epilogo possibile.

Il tono introspettivo dei corsivi muta a seguito dell'episodio della morte cruenta di Giulaj per mano dei tedeschi, elevando così la riflessione sul piano universale che interessa la condizione dell'uomo e il suo rapporto con l'offesa stessa, transcendendo come mai prima d'ora la stessa finzione narrativa:

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 120.

*L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui. Anche a tutto quello che in lui è offeso, e ch'era, in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo. [...] Ma l'offesa in se stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo? Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo? [...] Appena vi sia l'offesa, subito noi siamo con chi è offeso, e diciamo che è l'uomo. Sangue? Ecco l'uomo. Lagrime? Ecco l'uomo. E chi ha offeso che cos'è? [...] Diciamo oggi: è il fascismo. Anzi: il nazifascismo. Ma che cosa significa che sia il fascismo? [...] Vorrei vederlo fuori dall'uomo, il fascismo. Che cosa sarebbe? Che cosa farebbe? Potrebbe fare quello che fa se non fosse nell'uomo di poterlo fare?*<sup>51</sup>

Libero da ogni forma di censura, Vittorini può esprimere un giudizio in merito alla vicenda storica a cui partecipa, nominandone direttamente i protagonisti e abbandonando così le scorciatoie allusive impiegate in *Conversazione in Sicilia*; la voce narrante si interroga sulla complessità della natura umana, mettendo in discussione ancora una volta la dicotomia su cui si imposta il romanzo, tuttavia, nonostante gli irrisolvibili interrogativi, egli non può che porsi al fianco degli offesi, riconfermando la coincidenza con il personaggio di Enne 2: «Di Enne 2, io potrei dire com'egli è in questo momento. Io prenderei da me stesso. Ma per dire di El Paso non potrei prendere da me stesso. Sarei io, ora, intorno al tavolo coi tedeschi? Niente al mondo potrebbe farmi essere, in questo momento, coi tedeschi».<sup>52</sup>

Se da un lato Vittorini cerca di trarre degli universali dalla contingenza storica, dall'altro non può esimersi dal condannare fermamente gli avvenimenti a cui assiste: il metro di giudizio è riscontrabile nella stessa funzione del narratore, giacché questo muta il

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 165-171.

<sup>52</sup> Ivi, p. 168.

tono ogni qual volta i tedeschi siano presenti sulla scena, rendendo le loro azioni osservabili solo a distanza, a differenza di quanto accade con i partigiani e gli offesi. Vittorini è attento a non avvicinarsi incautamente agli oppressori, limitandosi a descriverli dall'esterno, senza alcuna empatia; si tratta di una distanza morale che si traduce nello stile narrativo, influenzando di conseguenza il giudizio del lettore, che non può avvicinarsi assolutamente alla controparte, restando vincolato entro i limiti ideologici fissati dal narratore. Questa distanza è inoltre giustificabile anche poeticamente, dal momento che la "poetica della partecipazione" prevede una condivisione di esperienze che legittimano l'atto di scrivere, e tale condivisione è resa possibile solo da Enne 2, a cui Vittorini cede parte della propria biografia, e in tal modo si deduce come anche letterariamente sia impossibile per la voce narrante condividere il campo diegetico dei nazisti.

La scelta di osservare il male da un punto di vista esterno influisce inevitabilmente sulla fisionomia socio-politica della comunità dei lettori a cui il romanzo si rivolge, definendo pertanto «una precisa ipotesi di pubblico di riferimento, la cui origine è da individuarsi nel particolare contesto sociale del periodo in cui sorge. Vittorini ambisce ad avvicinarsi alle masse emerse dalla recente situazione di conflitto, con le quali le élite culturali e sociali erano venute per la prima volta in contatto costruttivo e operativo, scardinando la tradizionale separazione».<sup>53</sup>

L'ultimo capitolo in corsivo si colloca poco prima dell'ingresso di Cane Nero nella stanza di Enne 2, per mano del quale quest'ultimo incontrerà la morte: l'ultimo intimo dialogo tra il narratore e il protagonista manifesta il rifiuto esplicito dell'inganno dell'infanzia, poiché in essa non ci può essere Berta. La perdita definitiva della speranza è segnalata allusivamente da un riferimento intertestuale che lega *Uomini e no* a

---

<sup>53</sup> V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 149.



*Conversazione in Sicilia*: all'inizio della quarta parte di CS Silvestro osserva un aquilone viaggiare per i cieli della Sicilia, visione che genera nel protagonista una reminiscenza che non sorprendentemente attinge da quel ricorrente bagaglio di letture orientali avvenute durante l'infanzia:

Poi aspettando vidi venire su dalla valle un aquilone, e lo seguii con gli occhi passare sopra a me nell'alta luce, mi chiesi perché, dopotutto, il mondo non fosse sempre, come a sette anni, *Mille e una notte*. [...] Questo si chiama drago volante in Sicilia, ed è in qualche modo Cina o Persia per il cielo siciliano, zaffiro, opale e geometria, e io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei setti anni non esiste sempre, per l'uomo. [...] Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà, e la servitù, l'ingiustizia tra gli uomini, e la profanazione della vita terrena contro il genere umano e contro il mondo.<sup>54</sup>

Gli interrogativi di Silvestro si confermano nell'ultimo confronto in corsivo tra Enne 2 e il narratore, entrambi rassegnati dinnanzi all'impossibilità di osservare il seme del cambiamento germogliare nel cuore arido di Berta; è la voce di Vittorini, mediante il discorso indiretto libero, a sancire a nome del suo protagonista la perdita della speranza nell'infanzia, simboleggiata dall'aquilone: «*E il cielo che fu dell'aquilone? Il cielo che fu dell'aquilone*».<sup>55</sup> Se per Silvestro il passaggio dell'aquilone è una condizione nel presente, e l'infanzia è infatti una quarta dimensione attiva in CS che consente al protagonista di avanzare verso la riscoperta della propria umanità, in *Uomini e no* la medesima condizione si colloca in un passato irrecuperabile, che «*fu*» e non potrà mai più essere, almeno non per Enne 2 che ha rinunciato alla speranza di vedere Berta cambiare e abbracciare quell'umanità assopita nel sogno ormai distante della fanciullezza perduta.

Segue pertanto il congedo dalla scena di Enne 2:

---

<sup>54</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 276.

<sup>55</sup> IDEM, *Uomini e no*, cit., p. 198.

*E nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella Bibbia e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale d'oggi. Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano.*<sup>56</sup>

Si è già discusso del significato della morte di Enne 2, pertanto in questa sede è necessario soffermarsi non tanto sull'azione del protagonista, quanto del narratore-autore: nel momento della decisione finale del partigiano, la voce narrante appare disconoscere l'“uomo” di cui ha scritto finora, riducendolo a un «*ordigno di morte*» la cui ultima azione sarà premere un grilletto, specularmente al nemico Cane Nero. Tuttavia nel momento dell'addio il narratore sceglie di salvare il bambino che il protagonista è stato, preservando così quella traccia di umanità che ancora li rende affini sul piano morale; Vittorini nel finale rifiuta di seguire il suo personaggio nella violenza della Resistenza, aborrendo l'idea di imbracciare un fucile anche solo per vendicare l'offesa subita.

In conclusione la Resistenza dello scrittore è, e deve essere, puramente intellettuale, così come lo era inizialmente anche quella di Enne 2, prima che l'illusione dell'infanzia gli si sgretolasse dinnanzi agli occhi.

La scelta di scrivere per resistere esplica una dichiarazione poetica che stava maturando già in quegli anni e che verrà successivamente teorizzata nel discorso tenuto nel 1948 ai «Recontres Internationales de Genève», in cui Vittorini propose il concetto di “*engagement* naturale dell'arte”, ovvero «l'idea di una letteratura come strumento di intervento nella società»,<sup>57</sup> sicché è nel momento della massima maturità artistica che lo scrittore siracusano comprende che il ruolo dei romanzieri non è più quello di consolare

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 199.

<sup>57</sup> V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 146.

dalla sofferenza, bensì quello di prevenirla attraverso una nuova forma di letteratura di cui  
*Uomini e no*, come già *Conversazione in Sicilia*, si fa istanza.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALIGHIERI, DANTE, *Divina commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2019.

BAUMAN, ZYGMUNT – MAZZEO, RICCARDO, *Elogio della letteratura*, trad. it. di Daria Restani, Torino, Einaudi, 2017 (Cambridge 2016).

CAVALLUZZI, RAFFAELE, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 31, n. 2/3, 2002.

CADIOLI, ALBERTO – VIGINI, GIULIANO, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018.

CECCHI, EMILIO, *America amara*, Firenze, Sansoni, 1941 (1939).

CESARI, SEVERINO, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018 (1991).

CESERANI, REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 (1997).

DONNARUMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012.

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo, 2018 (1994).

FABRE, GIORGIO – PELINI, FRANCESCA – SCHWARZ, GURI, *Censura fascista, editoria e autori ebrei*, in «Quaderni storici», vol. 35, n. 104, 2000.

FABRE, GIORGIO, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018.

FANTE, JOHN, *Chiedi alla polvere*, trad. it. di Maria Giulia Castagnone, Torino, Einaudi, 2004 (New York 1939).

*ItaliAmerica. L'editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, Il Saggiatore, 2008.

*Le mille e una notte*, a cura di Roberta Denaro, Milano, Feltrinelli, 2019 (900 d.C.).

LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, <https://www.homolaicus.com/letteratura/neorealismo/fasi.htm#1>.

MASENGA, ILARIA, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, in «Quaderni di Donne & Ricerca», n. 16, 2009.

MEDA, AMBRA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.

PAVESE, CESARE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, introduzione di Domenico Starnone, Torino, Einaudi, 2020 (1952).

—, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

PIAZZA, ISOTTA, *La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»*, <https://books.openedition.org/ledizioni/2879?lang=it#ftn1>.

RANK, OTTO, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, a cura di Mladen Dolar, Milano, Se, 2001 (Wien 1925).

RAPONE, LEONARDO, *Fascismo: né destra né sinistra?*, in «Studi storici», n. 3, 1984.

ROSA, ASOR, *Scrittori e popolo*, Roma, Salvelli, 1975.

RUNDLE, CHRISTOPHER, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019 (Bern 2010).

SOLDATI, MARIO, *America primo amore*, Palermo, Sellerio, 2017 (1935).

STENDHAL, *Il rosso e il nero*, a cura di Federico Bertoni, Milano, Feltrinelli, 2013 (Paris 1830).

TURI, GABRIELE, *Alessandro Bonsanti: nel Vieusseux*, in «Belfagor», vol. 59, n. 6, 2004.

ZAGARRIO, VITO, *Fascismo e intellettuali*, in «Studi storici», n. 2, 1981.



## BIBLIOGRAFIA SU ELIO VITTORINI

ANTONIELLI, SERGIO, *Il primo Vittorini*, in «Belfagor», vol. 10, n. 1, 1955.

BONALUMI, GIOVANNI, *Le correzioni del «Garofano rosso» di Elio Vittorini*, in «Lettere Italiane», vol. 31, n. 1, 1979.

BOZZOLA, SERGIO, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, in «Studi Novecenteschi», vol. 18, n. 41, 1991.

BRIGATTI, VIRNA, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018.

—, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016.

CARDUCCI, NICOLA, *Il mito dell'America e gli «astratti furori» di Vittorini*, in «Studi Novecenteschi», vol. 1, n. 3, 1972.

CORSINI, GIANFRANCO, *L'uomo Elio Vittorini*, in «Belfagor», vol. 64, n. 4, 2009.

ESPOSITO, EDOARDO, *Elio Vittorini. Scrittura e Utopia*, Roma, Donzelli, 2011.

—, *Vittorini e no*, in «Belfagor», vol. 42, n. 3, 1987.

*Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Il Saggiatore, 2009.

FALASCHI, GIOVANNI, *La conversazione anarchica di Vittorini*, in «Belfagor», vol. 27, n. 4, 1972.

GIALLORETO, ANDREA, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. «Il garofano rosso» tra Bildungsroman e testimonianza*, in «Chroniques italiennes», n. 79/80, 2007.

GIRARDI, ANTONIO, «*Conversazione in Sicilia*» *dalla prima alla seconda redazione*, in «Studi Novecenteschi», vol. 3, n. 7, 1974.

GRECO, LORENZO, *Censura e scrittura. Vittorini, lo pseudo-Malaparte, Gadda*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

HAMBUECHEN POTTER, JOY, *An ideological substructure in Conversazione in Sicilia*, in «Italica», vol. 52, n. 1, 1975.

HANNE, MICHAEL, *Significant allusions in Vittorini's «Conversazione in Sicilia»*, in «The Modern Language Review», vol. 70, n. 1, 1975.

PAINO, MARINA, *Gli orienti da sogno di Elio Vittorini*, in «Between», vol. 1, n. 2, 2011, <http://www.between-journal.it/>.

PAMPALONI, GENO, *Rileggendo «Il garofano rosso» di Elio Vittorini*, in «Belfagor», vol. 4, n. 2, 1949.

PANICALI, ANNA, *Tra Vittorini e i suoi interpreti*, in «Studi Novecenteschi», vol. 5, n. 15, 1976.

PAVESE, CLAUDIO, *L'avventura di «Americana». Elio Vittorini e la storia di una mitica antologia*, Milano, Unicopli, 2018.

SAMPIETRO, LUIGI, *Appunti su «Conversazione in Sicilia» di Elio Vittorini*, in «Romance Notes», vol. 19, n. 3, 1979.

SCHILIRÒ, MASSIMO, *I treni di Elio Vittorini*, in *Narratori italiani del Novecento. Dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura*, a cura di Rocco Mario Morano, Catanzaro, Rubbettino, 2012.

SCHNEIDER, MARILYN, *Circularity as a mode and meaning in «Conversazione in Sicilia»*, in «MLN», vol. 90, n. 1, 1975.

UNGARELLI, GIULIO, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, in «Belfagor», vol. 63, n. 5, 2008..

## **OPERE DI ELIO VITTORINI PRESE IN ESAME**

*Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di Renato Guttuso Milano, Bur, 2008 (1941).

*Americana*, introduzione di Carlo Gorlier e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 2015  
(1942).

*Uomini e no*, Milano, Mondadori, 2015 (1945).

*Il garofano rosso*, Milano, Bompiani, 2018 (1948).

*Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 2016 (1957).

