



Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

N. 21

Elio Vittorini
scrittore / intellettuale / editore

a cura di
Massimo Raffaeli





Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

Direttore: Rodolfo Dini

Redazione: Valerio Calzolaio, Patrizia Caporossi,
Carlo Carboni, Patrizia David, Gabriele Ghiandoni,
Massimo Paci, Massimo Papini, Bruna Stefanini

Direttore responsabile: Ferdinando Cavatassi

Redazione e amministrazione: via Cialdini, 41
60122 Ancona tel.071/2073661

Progetto grafico: Andrea Gentili Studio Asa - Fermo,

Stampa : Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000

Abbonamento annuo £ 30.000

Abbonamento sostenitore £ 100.000

I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche

E-mail: gramsci.marche@sapienza.it

Periodico registrato al Tribunale di Ancona
n. 1 - 21/1/1992

Finito di stampare nel ottobre 1997

Sommario

5 *Premessa*

7 Gian Carlo Ferretti, *Introduzione*

11 Giovanni Falaschi, *Lo scrittore*

21 Alfredo Luzi, *Rileggendo Conversazione in Sicilia*

29 Alberto Cadioli, *Vittorini e l'editoria*

43 Edoardo Esposito, *Vittorini 1952-1966: lettere e documenti*

55 Massimo Raffaeli, *Más hombre*

Premessa

Quella di Elio Vittorini (1908-1966) costituisce una delle più vistose rimozioni di un'industria culturale che, evidentemente, non sa che farsene o giudica pericolosamente esemplare una figura così esposta, per tutta l'esistenza, sul versante della ricerca letteraria, della proposta organizzativa, della militanza politica. Vittorini infatti non è solo l'autore di *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* ma anche il responsabile di riviste di punta come "Politecnico" e "Menabò" nonché spericolato editore, infaticabile promotore di collane d'avanguardia quali, da ultimo, "I gettoni" di Einaudi. Nonostante ciò, l'opera di Vittorini tende a defilarsi dai maggiori cataloghi editoriali e dall'orizzonte della ricerca universitaria sopravvivendo nell'esclusivo canone della manualistica scolastica.

Al riguardo l'Istituto Gramsci Marche ha voluto dare un piccolo ma concreto segnale di controtendenza organizzando una giornata di studi coordinata da Gian Carlo Ferretti e ospitata dall'Università degli Studi di Macerata (31 gennaio 1997): se ne riproducono gli atti, qui di seguito, rispettando l'ordine degli interventi.

m. r.

Introduzione

Gian Carlo Ferretti

Il '96 è stato segnato dal trentesimo anniversario della morte di Vittorini che risale appunto al 12 febbraio '66 ed è stato accompagnato da un silenzio totale, anzi quasi totale, rispetto per esempio a un anniversario precedente, il ventennale della morte di Pasolini che, cadendo nel '95, addirittura è cominciato con un anno di anticipo con una massa di interventi, di cicli, documentazioni, manifestazioni imponenti, perfino eccessiva da un certo punto di vista; e lo dice uno che Pasolini lo ha studiato, amato, conosciuto, ecc. Ma effettivamente appunto io non posso che rilevare una contraddizione, una sproporzione veramente eccessiva, sulla quale poi mi interrogherò. Un silenzio quasi totale, nel senso che (qui l'autocitazione è obbligata) l'unico intervento è stato fatto da me ed è stato seguito da un piccolo strascico in qualche altra sede. Poi non c'è stato più niente, per cui il convegno di oggi è nato, oltre che ovviamente come esigenza di riflessione su questa importante figura del '900, anche un po' come un risarcimento di questo silenzio, di questa disattenzione. Perché questo silenzio ovviamente non è casuale, non è che per caso ci si accorge o non ci si accorge che in quel mese di quel tale anno Vittorini è morto. Una riprova molto concreta di questo disinteresse sta nel fatto che giacciono presso la casa editrice Einaudi due libri importanti (qui c'è un curatore di uno dei due libri ed eventualmente mi correggerà) arrivati addirittura agli indici analitici, comunque arrivati in fase di pre stampa: uno appunto curato da Edoardo Esposito che raccoglie l'epistolario degli anni '60 di Vittorini, e l'altro che è la raccolta di tutti gli scritti vittoriniani

mai pubblicati in volume da parte di Raffaella Redondi, anch'esso giunto ormai agli indici analitici, pronto per la stampa. Da alcuni anni, ripeto, entrambi questi lavori giacciono nei cassetti della casa editrice Einaudi. Qui si aprirebbe tutto un discorso sulla trasformazione e in parte anche involuzione di questa per altro gloriosa casa editrice. Due opere importanti: sull'epistolario non è il caso di spendere parole, sull'altro basti pensare all'aiuto che potrebbe dare una pubblicazione di questo genere a uno studioso che altrimenti è costretto a percorrere in treno, o in aereo, o in automobile la penisola, per rintracciare qua e là nelle varie biblioteche disastrose e alluvionate questo o quel testo vittoriniano.

Ma dicevo, perché questa disparità di trattamento tra Pasolini e Vittorini? Quali possono essere le ragioni? Io ho cercato un po' di interrogarmi e ne accennerò qualcuna, che probabilmente, anzi auspicabilmente sarà integrata da altre più o meno direttamente nel corso del convegno. Vittorini viene sentito come una figura e un'esperienza lontana. Il discorso su politica e cultura da una parte, dall'altra tutto il discorso di Vittorini sull'industria e il mito della modernità e il mito delle magnifiche sorti e progressive dell'industria, che fu fra l'altro un punto di forza o di debolezza di Vittorini, che lo portò addirittura a esaltare il consumismo in certe pagine delle *Due tensioni*. Ecco, questi due aspetti dell'esperienza vittoriniana oggi per ragioni diversissime e per certi aspetti anche opposte, non sono più sentiti. È certamente più sentita invece la requisitoria corsara di Pasolini contro la modernità, contro l'universo tecnologico, l'universo industriale, l'omologazione industriale, che è tornata spesso nei dibattiti del ventennale .

Un altro aspetto può essere forse il diverso modo di rapportarsi di questi due intellettuali a quello che è il mercato, l'universo multimediale, ecc.. Vittorini è stato un intellettuale che ha operato nell'editoria, dentro l'editoria, che oltre ad essere lo scrittore che sappiamo, ha portato un contributo molto rilevante e geniale anche alla storia, al rinnovamento, allo sviluppo dell'editoria italiana tra Mondadori prima, Bompiani dopo, e Einaudi e ancora Mondadori. Ecco, attraverso case editrici di grande importanza nella storia della cultura italiana, ha operato in un momento in cui l'editoria aveva un ruolo propositivo, un ruolo progettuale, formava gli autori (perfino la Mondadori che pure certamente è stata meno casa

di ricerca e di sperimentazione di quanto non sia stata la Einaudi per esempio, o per certi aspetti la Bompiani): tutte Case con un'identità molto precisa, come certamente non accade più oggi, e quindi si può pensare che questo modo di operare nell'industria editoriale come Vittorini fece e di influenzare la cultura, la lettura, diciamo l'uso del libro, sia sentito come qualche cosa che non è più e quindi appartiene a un passato. Per contro Pasolini si rapporta al mercato in un modo assolutamente anomalo. Pasolini, consentitemi di dire una battuta, non ha mai capito niente del mercato, dell'editoria, dei loro processi e meccanismi, la sua formazione è molto tradizionale, però ha avuto una straordinaria, quasi viscerale capacità di essere sempre nel punto giusto al momento giusto e nel crearsi una figura di grande personaggio. Lo scandalo pasoliniano, in fondo, si può interpretare in tanti modi, naturalmente anche all'interno della sua produzione creativa; però è anche questo. Per cui egli è sul punto giusto al momento giusto, quando viene scoperto in una certa situazione biograficamente più o meno discutibile per i ben pensanti, o quando gli tirano le uova marce i fascisti, o quando pubblica *Ragazzi di vita*, o quando fa *Il Vangelo*, questa capacità di Pasolini in sostanza può essere sentita come più attuale oggi, in un'editoria e in un mercato non più capaci di vere mediazioni e di proposte, e largamente dominato dai casi individuali.

Ma forse c'è una discriminante più generale tra il silenzioso trentennale vittoriniano e il clamoroso ventennale di Pasolini. Il discorso intellettuale di Vittorini è certamente di rottura, di forte tensione, ma è dentro l'istituzione, nonostante tutto, prima nell'istituzione del partito fascista, poi nell'istituzione del partito comunista, poi nell'istituzione editoriale. Certo Vittorini è un intellettuale che ha avuto un rapporto inquieto, contrastato, pieno di insoddisfazioni con l'ideologia, però ha operato all'interno di essa, all'interno dei valori collettivi collegati anche ai movimenti di sinistra. Anche quando Vittorini si è data una collocazione volutamente marginale, volutamente isolata, di fatto ha sempre operato all'interno di questi valori. Oggi tutto questo non è più sentito. Per contro quella di Pasolini è un'esperienza, che tra le molte altre cose, sia sul piano creativo, letterario, teatrale, cinematografico, ecc., sia sul piano biografico di esperienza politica o sociale, ecc., o professionale, giornalistica e

via dicendo, è un'esperienza che decreta costantemente la crisi delle istituzioni, la crisi dei valori collettivi, la crisi delle ideologie. Forse anche questa è una ragione per cui, più o meno consapevolmente, viene sentito come più attuale.

Ora vorrei concludere tornando a parlare di Vittorini e di quello che oggi può essere un discorso su di lui. Una cosa che io sento, ho sentito, riconsiderando l'esperienza vittoriniana, è questa sua capacità di essere autore, Vittorini è autore sempre. Quando scrive un romanzo, quando traduce in quel modo De Foe, quando taglia il dattiloscritto di Rigoni Stern, quando taglia e cuce gli articoli e le fotografie delle riproduzioni d'arte di Giotto, di Brueghel per il "Politecnico", Vittorini è un intellettuale che riesce sempre a imprimere una sua impronta molto originale in tutto quello che fa. Ecco, questa sua capacità di essere sempre autore, penso che sia veramente il tratto unificante di un'esperienza così varia, così ricca, così mutevole, così molteplice di scrittore, critico, ideologo, traduttore, intellettuale, editore.

Lo scrittore

Giovanni Falaschi

Di recente un redattore di Rizzoli mi ha chiesto se, dovendosi fare la diciannovesima ristampa di *Conversazione in Sicilia* nella BUR, non desiderassi per caso aggiornare la bibliografia. Dunque: nella BUR quello che è ritenuto il capolavoro di Vittorini è uscito nel 1988, anno in cui ebbe ben tre ristampe risultando a un certo punto il best-seller dei testi di narrativa italiana in edizione economica. Diciannove ristampe in nove anni danno una media di due ristampe all'anno. Ciò sembra contraddire lo scarso interesse – che percepisco come molto diffuso – dei lettori nei confronti di Vittorini; ma a parte il fatto che qui si tratta di un libro solo e non dello scrittore Vittorini, ritengo che il perdurante successo di vendite di *Conversazione in Sicilia* vada attribuito senz'altro alla scuola. Secondo me, sono proprio le diverse generazioni di insegnanti che hanno letto quel testo in gioventù a consigliarlo agli studenti, o se volete a obbligarli a quella lettura. E ciò contribuisce a precisare ulteriormente il doppio fronte dei vecchi lettori di *Conversazione in Sicilia*: quello dei critici letterari militanti o accademici che non studiano più i romanzi di Vittorini o che non ne ripropongono più la figura di militante diciamo così politico, e quello dei vecchi lettori che hanno il compito di trasmettere alle nuove generazioni modelli stilistici e messaggi etici e civili, e lo fanno anche riproponendo quelli della loro gioventù. Il che è molto comprensibile.

Parlare dei motivi dell'attuale sfortuna di Vittorini è più difficile di quanto si pensi, trattandosi di motivare un atto mancato (perché *non* si studia con la stessa attenzione e frequenza di prima e *non* si legge Vittorini?). Comunque per quanto pertiene alla critica letteraria, esiste in questo caso specifico anche un fenomeno di saturazione, nel senso che l'eccellenza di alcuni studi sul lavoro creativo e intellettuale in genere di Vittorini impedisce che gli studiosi vi si dedichino ulteriormente, non avendo più molto da dire né molto materiale sconosciuto da utilizzare; tanto più che Vittorini è uno degli autori più studiati del Novecento, e questo la dice lunga sul fervore con cui i critici hanno atteso in passato al suo lavoro. Basti fare dei rapidissimi confronti; è certo più studiato di Bontempelli o di Alvaro e anche di Moravia e di molti poeti. Mancava uno studio complessivo e ben articolato sulla sua attività editoriale, ma Ferretti ha colmato questa lacuna. L'unica cosa che manca ancora è l'integrazione dell'epistolario degli anni trenta (pubblicato anni fa ma secondo me con forti lacune) e il suo completamento con le lettere distribuite nell'arco cronologico tuttora non documentato, di cui certo parlerà Esposito; epistolario che – oltre ad essere un argomento di studio in sé – fornirà materiale per ulteriori precisazioni circa genesi e tempi di maturazione dei testi di questo autore. Ma non vedrei vasti campi ancora da arare. È ben vero che un autore si può non finire mai di studiarlo: si potrebbero studiare le varianti vittoriniane, la lingua dei singoli romanzi etc., perché in teoria l'oggetto autore può essere studiato quasi all'infinito; ma in pratica è quasi decisivo l'interesse che c'è in giro nei suoi confronti; e per il momento l'interesse manca.

Forse ha una qualche utilità, ai fini di una diagnosi di questo fenomeno, cercare di registrare i motivi dell'antico e prolungato successo di Vittorini. Quando egli pubblicò, nel 1941, *Conversazione in Sicilia*, il successo fu istantaneo e massiccio, soprattutto di critica ma anche di pubblico. Per la concomitanza di fascismo e guerra, i tempi erano favorevoli a un linguaggio oracolare, criptico, ermetico, cifrato, lyricizzante, polemico, con un protagonista che tematizzasse la paura e la ricerca del nuovo della generazione più giovane. Un romanzo azzardato, anticonformista quanto ai fatti di costume e alle implicazioni politi-

che; nuovissimo per quanto riguarda la prosa ma nello stesso tempo ben addentro all'ermetismo, cioè al filone per allora vincente della ricerca poetica. Un libro che si incontrò con le inquietudini del momento e che non era definibile in termini di fascismo e di antifascismo ma predisposto a funzionare come libro antifascista. E quando le cose si chiarirono, a guerra finita, i suoi primi lettori, che avevano intanto percorso una strada che li aveva portati all'antifascismo militante o comunque dichiarato, si mantennero fedeli alla loro recente lettura e l'assursero a testo di una generazione di antifascisti. Vittorini completò anche lui il suo percorso dando al pubblico il secondo pezzo del dittico che mancava: e poiché con *Conversazione in Sicilia* aveva dato l'immagine dell'antifascista durante il fascismo, con *Uomini e no* dette quella dell'eroe comunista. Questo, e anche altro, sanzionò il successo di un libro (*Uomini e no*) che nell'insieme non teneva, pur avendo delle pagine degne di rilievo, come quelle sulla Milano distrutta che piacevano a Calvino, o i capitoli in corsivo che piacevano invece a Ruggero Jacobbi. Ma vedete: quando si comincia a registrare la preferenza di lettori squisiti per un episodio o per una parte sola, ciò è indizio di fragilità dell'insieme. Del resto, Claudio Pavone, che ha utilizzato molte fonti letterarie nel suo libro *Una guerra civile*, ha ritenuto di fare a meno di *Uomini e no*, evidentemente trovando il libro troppo letterario e sforzato, quindi sostanzialmente insincero, inadatto perciò a documentare il dramma di un'esperienza come la lotta armata in una grande città occupata.

Comunque questo libro ebbe successo. Ma un altro elemento che rendeva Vittorini una presenza quasi sacra nel dopoguerra, fu il debito che i giovani avevano contratto con lui all'ombra del fascismo, ricevendo un invito a percorrere strade nuove, anticonformiste, certo non nazionalistiche: alludo alla lezione impartita da Vittorini con *Americana*. Proprio quest'antologia (oltre a *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* e l'esperienza di "Il Politecnico") contribuirono a produrre un effetto di trascinamento, per il quale quello che Vittorini avrebbe fatto, o stava facendo e che comunque piaceva poco, tuttavia non costituiva voce da alterare un bilancio assolutamente positivo. Così Vittorini poté consentirsi di sbagliare qualcosa: *Uomini e no*, letterariamente inefficace come già si è detto ma controbilanciato dal suo essere un libro di schieramento,

Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus, certo un libro assai migliore ma insufficiente a dare fama a chiunque non l'avesse già ottenuta altrimenti, e poi l'errore delle *Donne di Messina*. Nel mezzo lo stesso "Politecnico", che aprì un fronte nuovo nel successo vittoriniano e giocò un ruolo molto più a suo favore che a sfavore, nonostante il suo drammatico percorso di rivista militante.

Del connaturato avanguardismo di Vittorini si parlerà; la cosa interessante è che egli fu l'unico maestro riconosciuto del neorealismo a non subire gli attacchi degli aderenti al Gruppo 63 che invece non risparmiarono, com'è noto, Pavese o Bassani o Pratolini o Cassola, e Moravia, e i più giovani come Calvino, Pasolini etc. etc. Insomma, Vittorini piaceva ai cosiddetti neorealisti, che si erano rifatti a *Conversazione in Sicilia* come a un archetipo, e la stessa *Conversazione in Sicilia* fu uno dei testi sul quale giurarono anche gli autori della Neoavanguardia. Quale fosse il segreto di questo piacere ai due contendenti è presto detto: la prosa, che ai neorealisti era sembrata lirica, ritmica, in presa diretta con una realtà in rapido movimento, "giovane"; e ai neoavanguardisti sembrò profetica, allusiva, in una parola: mitica. Quindi per tutti gli anni sessanta Vittorini restò una colonna ben salda per i nuovi teorici e scrittori mentre lo scenario letterario si dissestava. In tal caso si è detto che funzionò bene *Conversazione in Sicilia*. Ma non era questo l'unico punto di forza di Vittorini se il suo nome resistette alla ventata demolitrice del Sessantotto sotto cui caddero i valori rappresentati dai singoli scrittori e addirittura fu insidiata la letteratura come attività. La Neoavanguardia infatti chiuse i battenti proprio allora. Ebbene, *Conversazione in Sicilia* continuò a mantenere presso i giovani lettori la sua capacità suggestiva, questa volta di nuove speranze, ma soprattutto si rivelò con le sue qualità affabulatorie, come testo costruito su un'esperienza esistenziale, *exemplum* di una emancipazione personale, liberatorio perché sembrava raccogliere le pulsioni dell'io profondo dell'autore.

Non è tutto qui, perché i giovani che si ribellavano alle gabbie di tutti i partiti, e in particolar modo confliggevano con quelli di sinistra per motivi di contiguità, trovarono in Vittorini un esempio di militante insofferente dei dictat politici, e recuperarono in chiave antiautoritaria

l'esperienza di "Politecnico". La bibliografia sul rapporto politica-letteratura e intellettuali-politica che allora s'infoltì fino all'inverosimile aveva come punti di riferimento proprio il dibattito fra Togliatti e Vittorini dell'immediato dopoguerra. E ricordo che allora, giovane assistente, mi trovai a esaminare anche molti studenti contestatori (conoscenti o meno che fossero) che portavano come sezione di un programma per un esame liberalizzato proprio *Conversazione in Sicilia* e relativa bibliografia, e altri l'antologia di "Politecnico" curata da Forti e Pautasso anch'essa con adeguata bibliografia. Suppongo, ma non ho possibilità di riscontro, che molti futuri simpatizzanti della lotta armata non fossero digiuni della lettura anche di *Uomini e no*, come di altri testi, però veramente autobiografici, di protagonisti della resistenza (G.B. Lazagna, G. Pesce) che venivano ristampandosi dalla metà degli anni sessanta. Fenomeno naturalmente non addebitabile a Vittorini.

Uno dei suoi tratti distintivi era la capacità di perdere senza essere emarginato, e anzi di venir fuori dalle esperienze conflittuali come un vincitore. Questo è dimostrato dalla sua "uscita" graduale dal fascismo, che gli costò ostilità da parte del regime e la perdita di collaborazioni giornalistiche, ma che egli controbilanciò proponendo un testo come *Conversazione in Sicilia* che si tradusse in un atto d'accusa non troppo velato nei confronti del regime medesimo. La stessa cosa accadde con "Politecnico".

Quest'esperienza si consumò soprattutto per autoesaurimento, ma l'impressione generale fu che ciò doveva inesorabilmente accadere per il contrasto tra Vittorini e Togliatti; fatto sta che alla conclusione del fenomeno, nel 1947, Vittorini risultò a tutti gli effetti svincolato dalla sinistra cosicché i moderati, anche per un calcolo opportunistico, lo ritennero una vittima dell'autoritarismo comunista, e conseguentemente mantennero nei suoi confronti un atteggiamento di grande rispetto; tuttavia egli rimase dichiaratamente schierato a sinistra, ma in modo così autonomo, da compagno di strada, che la sinistra – memore di un errore che non doveva ripetersi – continuava anch'essa a considerarlo con rispetto.

L'immagine di intellettuale che Vittorini elaborò per se stesso e alla quale cercò di uniformarsi, con profonda convinzione circa la sua bontà, comprendeva in sé anche quella di scrittore, la inglobava. Essere un intellettuale significava per lui essere qualcosa di più che non uno scrittore, ma essere uno scrittore significava essere prima di tutto un intellettuale. Questo ha avuto dei risvolti positivi e altri negativi nella sua produzione, comunque ha generato delle conseguenze degne di essere registrate. Nel conto dei primi va messa l'idea della scrittura come impegno civile, affermazione di un'etica, diritto che nessuno può condannare al silenzio; fra quelli negativi, la proclamazione di questi stessi diritti sia in forma diretta e reiterata, e perciò irritante, che sotto la veste di facili metafore. E da questo surplus d'intellettualismo rispetto al lavoro che comunemente si chiama creativo, ma che nel suo caso è bene specificare come letterario, Vittorini attinse il coraggio dei suoi interventi antiautoritari costassero quello che costassero: un'attività critico-saggistica e militante la quale, anche se in se stessa era necessitata da quella che egli chiamava la propria "anima del povero", ebbe sempre una notevole capacità d'impatto. Comunque proprio l'aggio dell'intelligenza sulla capacità artistica generò, agli inizi della sua attività pubblicistica per ripeterla verso la fine, una netta separazione fra lo scritto giornalistico (teorico e critico) e quello letterario. Contiguità invece c'è, ma di carattere linguistico, e di tono, di piglio, tra i saggi e anche gli stessi scritti giornalistici da una parte, e le opere letterarie dall'altra, almeno a cominciare dagli estremi anni trenta; fu la scoperta della "forma-Conversazione" che garantì un avvicinamento fra le due attività empiricamente diverse: si pensi ai casi estremi della iperletteraria introduzione a *Americana*, restata per molto tempo inedita, e delle tirate o anche dei brevi pezzi di "Politecnico".

Comunque il vero centro della personalità morale e intellettuale di Vittorini non è questo, ma nell'idea della missione storica dell'intellettuale. Per farla breve, è la sua idea che lo scrittore non debba mai smettere di sintonizzarsi sulla realtà, la debba tenere sott'occhio costantemente, verificarne la direzione di marcia e anticiparne, se possibile, i risultati. Questa sintonizzazione io-realtà ha un fondo nevrotico, che è quello che

ci interessa meno, ma certo un contenuto drammatico che a seconda dei casi può ritorcersi contro lo scrittore. Per esempio, i romanzi interrotti di Vittorini, che sono molti, questo suo sentire i frutti del lavoro che invecchiano sotto le mani e la necessità, per non essere tagliati fuori, di rincorrere quanto di nuovo appare in quella che egli chiama realtà, questo non è un punto di forza. Vittorini stesso era giunto a dichiarare la propria ammirazione nei confronti di autori che, qualunque cosa accadesse – anche una guerra, anche la più terribile disgrazia personale –, non ritenevano scalfito da questi eventi il proprio lavoro e lo continuavano imperturbati. Una riflessione sull'intero iter compositivo di Vittorini ci rivela che la sua idea di letteratura, e la pratica stessa, era minata da una contraddittorietà: da una parte i contenuti della realtà (per chiamarli brevemente con una formula di sapore vittoriniano ma che io sento molto arcaica e *demodée*) esigevano che lo scrittore sentisse il proprio lavoro come una necessità; dall'altra i mutamenti della realtà rendevano effimero quel lavoro spingendo l'autore a cambiarlo continuamente.

In questo suo iter compositivo hanno un notevole rilievo i famosi "romanzi interrotti" (*Giocchi di ragazzi*, *Erica e i suoi fratelli*, *Il barbiere di Carlo Marx*, *La garibaldina*, *Le città del mondo*), alcuni dei quali sono concepiti come continuazioni di altri che evidentemente Vittorini non riteneva conclusi. Insomma, da una parte egli termina e licenzia un testo, dall'altra pensa di continuarlo; poi interrompe questo seguito che lui stesso o altri pubblicheranno parecchi anni più tardi. Accanto ai romanzi interrotti ci sono delle conclusioni provvisorie, una frammentazione del lavoro in evidente collegamento col mondo esterno (o con le proprie vicende personali) con cui Vittorini riteneva decisivo sintonizzarsi. Questo secondo me è un suo punto di debolezza. E d'altra parte, questo bisogno di recuperare il rapporto con la realtà che riteneva gli fosse sfuggito, lo condannava ad un atteggiamento che chiamerei dello sperimentalismo incessante ma forzato. Fu proprio questo, o anche questo, che fece sì che la Neoavanguardia lo accogliesse fra i suoi maestri.

Nella mente di Vittorini ha un rilievo assoluto la figura dell'*homo faber*, archetipo che sembra orientare la sua attività. Già quella contiguità fra intellettuale e scrittore che si è notata sembrerebbe preludere ad uno

scambio di ruoli; quelle traduzioni dall'americano così vistosamente vittoriniane nello stile, anche se dal libro di Ferretti sappiamo che Vittorini lavorò sulla traduzione effettuata dalla Rodocanachi; così vistosamente vittoriniane come se i libri altrui dovessero essere rifatti, e il traduttore dovesse poter sembrare un autore più che coautore; l'interesse per l'editoria e poi il lavoro continuo di scopritore di talenti, il lavoro di correttore di testi altrui, fanno pensare che Vittorini intendesse il proprio ruolo umano come quello di un produttore, e la scoperta di autori giovani come un modo per continuare attraverso di loro a dire le cose che aveva da dire. L'*homo faber* può scrivere in proprio o far lavorare gli altri: l'importante è che non chiuda mai bottega e l'officina rimanga sempre attiva. A volte si ha l'impressione che l'editore Vittorini abbia in quanto tale voluto prolungare il proprio lavoro, non tanto scrivere per interposta persona i romanzi che forse gli passavano per la mente, ma per fare altra cosa: scoprire la realtà – cioè l'oggetto sempre mutevole che era compito della letteratura fermare e poi farlo muovere dandogli una direzione – attraverso gli occhi dei più giovani, o degli sconosciuti membri di un mondo giovane, come gli americani.

L'*homo faber* Vittorini dà sempre l'idea di voler ripartire da zero e di bruciare in poco tempo le cose che gli vengono sotto la penna; più che la lingua, le situazioni e i temi. In quel suo voler ripartire da zero fu uno scrittore costituzionalmente d'avanguardia. Fu anche uno scrittore della volontà, cioè uno che attuò un sistema d'intervento in pubblico nel quale la scrittura letteraria ebbe un peso per un certo periodo privilegiato. Uno scrittore che volle esser tale, insomma, e questo è un limite, non fosse altro perché non gli riuscì sempre di giocare sintonicamente nello stesso scrivere letterario i due interessi predominanti, quello della scrittura e quello, ancor più interessante per lui, del messaggio ideologico. Ciò spiega il suo lungo abbaglio su un testo come *Le donne di Messina* che egli scrisse e riscrisse evidentemente pensando che la propria mitologia (la "riunione", la "comunione", il "popolo", e così via) fosse inossidabile, e che bastasse un mutamento di lingua, sempre all'interno dello stesso sistema della lingua di *Conversazione in Sicilia*, per dare novità al suo libro. E invece non bastò.

La forma cui Vittorini si tenne fedele per parecchi anni fu quella che

aveva trovato con *Conversazione in Sicilia*, e con la quale scrisse *Uomini e no*, *Il Sempione* e poi *Le donne di Messina*. Forma che aveva avuto anticipazioni momentanee nelle sue prime prove che risentono della prosa d'arte o vi appartengono del tutto. Forma, si deve dire, che oggi risulta datata, e di cui si può leggere solo *Conversazione in Sicilia* con qualche fatica, tutt'altro quindi che un testo godibile. Rimane, tutto sommato, un documento storico.

Durante la guerra Laura Conti, allora giovane partigiana, lesse sulla stampa clandestina un racconto che attribuì a Vittorini. Nel 1963 mi confidò che lo stava cercando, e certo dovette rintracciarlo di lì a poco se fu pubblicato col titolo *Il ragazzo del '25* dallo stesso Vittorini su "L'Unità" del 25 aprile 1964. La testimonianza della Conti è una prova in più della facile individuabilità di Vittorini; ma tutti gli scrittori dotati di una cifra stilistica singolare corrono più di altri il rischio di essere sottoposti a logoramento e di subire gli umori dei lettori. Oggi è il momento in cui le azioni di Vittorini sono in ribasso. D'altra parte non si può considerarlo come una specie di pacchetto già confezionato che vada preso o rifiutato con tutto ciò che contiene: o ci piace tutto o nulla. Il lettore sceglie. Delle sue cose mi sembrano ancora leggibili le prose d'arte di *Sardegna come un'infanzia*, *Il garofano rosso* e quel bello spezzone che egli ebbe il torto di non finire e che è *Erica e i suoi fratelli*. Troppo lento il romanzo, ma di marca buona la lingua delle *Città del mondo*.

Uno scrittore cade in disgrazia o comunque non interessa più quando la sua produzione appare datata o scontata. "Di lui si sa tutto": è questa la proposizione micidiale che registra la fine di una lezione, e che implica che lo scrittore non sorprende più e non incuriosisce. Eppure ci sono in Vittorini degli elementi inquietanti ancora non sondati. Innanzitutto questa sua tendenza totalizzante e costruttivistica, il suo puntare quasi per automatismo alla grande opera per la quale egli scriveva sempre delle continuazioni a testi che non erano finiti, e questo suo bisogno di verificarne le implicazioni reali (una specie di prova del loro contenuto di verità) concludendo che quelle continuazioni dovevano essere interrotte. Inoltre - particolare ancor più sconcertante sul quale credo di essere

stato l'unico a porre l'attenzione, o comunque il primo anni fa, e che andrebbe riconsiderato in termini di disposizione alla scrittura - il suo non finir di leggere i testi altrui che gli piacevano di più, e quindi il cominciare a rileggerli daccapo sempre fermandosi a un certo punto. A che scopo? Forse per lasciare a se stesso la possibilità di inventare una fine e, dovendo tenere il passo con la realtà che non era più quella dell'autore del primo originale, scrivere un altro libro, come se tutti i libri costituissero, nella loro frammentarietà e unicità di singoli pezzi, un'enorme biblioteca unitaria, e come se i loro autori fossero tutti finalmente collaboranti nella fabbricazione (il termine mi sembra pertinente) di una gigantesca opera. Il sogno di una comunità di produttori intellettuali, quella che Vittorini tentò di costituire col "Politecnico" e "Gulliver", con le sue collane; tutto questo toglie banalità e primitivismo ideologico alle sue parole mitiche: la "comunione", la "riunione", il "popolo" e simili.

Rileggendo *Conversazione in Sicilia*

Alfredo Luzi

Credo che il successo abbia nuociuto ad un'opera come *Conversazione in Sicilia* avvolgendola, qualche anno dopo la pubblicazione, in un'aura neorealista, allora dominante nella letteratura italiana ma certo deformante per un testo così polisemico come quello di Vittorini. Ed oggi che, anche in ambito filosofico, il dibattito sul concetto di realtà, si è fatto molto più complesso e differenziato su diverse posizioni epistemologiche, forse la rilettura del testo vittoriniano permetterebbe di accedere ad un apprezzamento critico più consapevole, quasi che l'orizzonte d'attesa del pubblico avesse raggiunto in ritardo una adeguata ricezione della proposta tematica e stilistica dell'autore siciliano. Proprio in riferimento all'attualità, potremmo considerare *Conversazione in Sicilia* come un testo esemplare di una narrativa non di viaggio, ma caratterizzata dall'archetipo del viaggio.

A livello strutturale la conferma deriva dalla presenza di una macrosequenza scandita dalle seguenti tappe: *inerzia morale e fisica iniziale-oscuro sommovimento interno-richiamo musicale-spinta al viaggio-rottura delle categorie kantiane di tempo e di spazio-funzione dinamica della memoria affettiva, emotiva, e avvio del riconoscimento - scoperta della donna-simbolizzazione e allegorizzazione di episodi e personaggi che riemergono dal proprio privato e comunque dall'ambito del soggetto narrante-acquisizione della coscienza e conferma del dolore del mondo offeso.*

Ma, a mio parere, non si tratta, come alcuni critici hanno sottolineato,

di un viaggio capovolto. Il recupero del mito dell'infanzia non è regressivo. Serve anzi a recuperare lo spessore e l'unità nella continuità del soggetto, appiattito nella quiete della non speranza, frammentato e dissolto, serve a collegare passato a presente e a dare ad essi un significato, adombrando una prospettiva nel futuro, secondo una problematica temporale che per certi aspetti ci riporta alle riflessioni di Bergson sulla unitarietà della coscienza.

Certo, la riscoperta della madre contadina, bella e sensuale, ma che indossa scarpe da uomo ed ha il mento duro, è l'incarnazione dell'*alma tellus*, la figura mitica di una età favolosa dove il mondo intero era ancora in una dimensione che potrei chiamare intra-uterina. Ma l'interpretazione del reale, della storia, non può essere nemmeno avviata se non c'è stato il recupero di quell'intrico di sensazioni, odori, sapori, visioni, che s'è fatto carne e sangue, s'è fatto natura.

In effetti il romanzo si apre sulla percezione di "astratti furori" che trovano invece concretezza e sostanza proprio attraverso il viaggio memoriale della pregressa esperienza. Pian piano, proprio grazie alla rivisitazione del vissuto, l'indifferenza iniziale che permane fino alla tappa del viaggio a Siracusa, per carico emotivo ed affettivo, si trasforma in motivazione profonda della *quête*, del cammino alla ricerca della conoscenza del sé e degli altri (e il mutamento è sottolineato dallo scrittore con la formula iterativa del rovesciamento di posizione "e non mi era indifferente" tramata fitta nel tessuto della scrittura, a partire dalla seconda parte).

Sarà proprio il viaggio verso la Madre, verso le oscure acque amniotiche, verso le acque di vita, a dare al cammino un tragitto circolare ("avevo viaggiato dalla mia quiete" fino a "questa fu la mia conversazione in Sicilia, durata tre giorni e le notti relative, finita com'era cominciata"), con in più però la presa di coscienza della sofferenza dell'umanità.

La donna, simbolo della natura, ("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") non si contrappone però alla storia, non favorisce il blocco del tempo. Anzi fa da guida dantesca nella discesa agli inferi del figlio che, solo dopo un lungo percorso a tappe nel buio della malattia, della povertà, del dolore, vede "venire su dalla valle un aquilo-

ne”, il simbolo della utopia, della speranza in una realtà fanciullescamente “altra”. E quando Silvestro si allontana dall’uomo Porfirio, immerso nella matrice del vino, dice “andai via, attraversai la piccola strada, giunsi dove abitava mia madre”. E forse si potrebbe anche sottolineare il valore etimologico del nome della madre, Concezione, colei che dà la vita, che possiede nel suo corpo la forza dirompente della procreazione.

Sul piano narratologico la quiete disperata dell’inizio ha il suo correlativo nell’assenza di movimento del finale, quando le figure allegoriche sembrano bloccate nella loro icasticità sofferta. Così come la circolarità strutturale del romanzo è data anche dalla isotopia costituita dalla moglie bambina, dalla madre, dalla scoperta sessuale della donna, dalla statua femminile che rappresenta la patria alla quale si è immolato il fratello Liborio. Strettamente collegato al ritorno e al ricordo della madre è il tema della “quarta dimensione”:

Ma guarda, sono da mia madre, pensai di nuovo, e lo trovavo 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.

Un tema da mettere ovviamente in relazione con i concetti di realtà e realismo. Proprio tra ’37 e ’41 , cioè negli anni di elaborazione del romanzo, si sviluppa il dibattito sul realismo tra Brecht e Lukács, si indagano i rapporti tra formalismo e avanguardie pittoriche e letterarie, si affrontano i problemi della rappresentazione artistica.

Attraverso *Conversazione in Sicilia* Vittorini dà una sua interpretazione di realismo come tensione verso la totalità dell’esperienza attraverso la connessione delle tre categorie temporali, del passato, del presente, del futuro. La memoria affettiva, il viscerale, il recupero psicanalitico di sapori, odori, cibi, gestualità, atteggiamenti non fanno parte di un materiale di conoscenza che si oppone alla realtà. Anzi è proprio questa ricchezza del fantastico (inteso nel suo significato etimologico di cognizione per visione) posseduta dal soggetto ad arricchire un reale altrimenti piatto, per dirla con Marcuse, unidimensionale. È dunque questa presenza mnemonica e utopica insieme a dare spessore al reale, a renderlo significativo:

Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto dal treno merci, giovane e terribile, col legno in mano; il ricordo, e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale. ...E questo era ogni cosa, il ricordo e l'in più d'ora, il sole, il freddo, il braciere di rame in mezzo alla cucina, e l'acquisto nella mia coscienza di quel punto del mondo dove mi trovavo; ogni cosa era questo, reale due volte; e forse era per questo che non mi era indifferente sentirmi là, viaggiare, per questo che era due volte vero, anche il viaggio da Messina in giù, e le arance sul battello-traghetto, e il Gran Lombardo in treno, e Coi Baffi e Senza Baffi, e la verde malaria, e Siracusa, la Sicilia stessa insomma, tutto reale due volte, e in viaggio, quarta dimensione.

Connesso al tema del reale è quello della rappresentazione, intesa come modalità di presenza sulla pagina di personaggi, ambienti, episodi. Vittorini rifiuta il descrittivismo realistico utilizzando un continuo processo di allegorizzazione. Si veda ad esempio come, partendo dalla descrizione fisica e spaziale, egli giunga successivamente alla allegoria attraverso una graduale simbolizzazione. Il Gran Lombardo, i piccoli siciliani, il cinese, la donna-madre, l'uomo-padre-nonno, l'uomo Porfirio, Liborio, l'uomo Ezechiele, Colombo, hanno tutti un valore di tipicità che travalica il loro carattere iniziale.

Come giustamente ha osservato la Panicali, la scrittura di *Conversazione in Sicilia* presenta un doppio registro in movimento: dal concreto all'allusivo, dal particolare all'assoluto, dal quotidiano all'emblematico. In questo senso è esemplare la pagina in cui la configurazione mitica del personaggio maschile da parte della madre Concezione, secondo una tecnica tipica della morfologia della fiaba, determina un continuo gioco speculare tra padre e nonno materno, quasi che il desiderio della donna di salvare la positività della figura del marito annullasse le differenze personali per giungere ad una identificazione motivata dalla ricerca degli aspetti positivi che devono sempre trionfare su quelli negativi, anche a fini consolatori della sofferenza e del male:

Era grande in questo, - continuò mia madre.- Mai si stancava di ballare e non mancava un giro. Finiva il disco e correva a cambiarlo, e tornava, e afferrava una dama e ballava. E sapeva comandare la quadriglia con una battuta spiritosa ad ogni frase... E sapeva suonare la fisarmonica e la zampogna anche. Era il più bravo

Rileggendo *Conversazione in Sicilia*

suonatore di zampogna di tutte le montagne e aveva una gran voce che riempiva una vallata. Ah! era un grand'uomo, come un guerriero antico... E si vedeva che si sentiva un re sul suo cavallo. E quando la cavalcata spuntava sul ponte, con le lanterne e i sonagli, e lui che si sentiva un re alla testa, noi gridavamo evviva...Evviva il papà, gridavamo!

- 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. Correvi 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 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...

Sul piano stilistico, *Conversazione in Sicilia* è ancora un viaggio: dal silenzio della non speranza (“non dicevo una parola”) che alberga nell'io frammentato e inerte che ha perduto la consapevolezza al trionfo della parola come strumento fondamentale di comunicazione interpersonale e collettiva. Non solo: la parola di *Conversazione* dilata la sua eco e acquista forza proprio per il fatto di essere collocata su un sottofondo di silenzi, siano essi quelli delle solitudini del paesaggio siciliano, siano essi quelli della solitudine del piccolo siciliano, o delle pause riflessive od emotive dei personaggi principali, come Silvestro e sua madre.

Già la critica, nell'illustrare il titolo dell'opera, ha insistito sul concetto di conversazione come esigenza dialogica, come sacra rappresentazione, come sequenza teatrale. Io vorrei aggiungervi l'idea della 'sacra conversazione' così come viene interpretata dalla ricezione del pubblico la produzione di dipinti di argomento religioso nel '400,

caratterizzati dalla presenza iconica di alcune figure di Santi, Madonne e Bambin Gesù.

Anche sul piano della comunicazione *Conversazione* presenta un progressivo sviluppo del desiderio di parlare, di aprirsi all'altro, al mondo, alla storia. Si passa dal monologo iniziale (che certo può essere considerato come un dialogo con un alter-ego) alla sinfonia colloquiale delle ultime parti, in cui predomina l'andamento orale, la cui marca più evidente è l'uso della ripresa. C'è come un arco di tensione semiotica che si sviluppa dal dizionario ("sfogliavo il dizionario") alla parola vivente, fino a giungere al limite estremo di assolutizzazione emblematica del desiderio dell'umanità offesa di esprimersi nell'"ehm" che Silvestro sente risuonare in lui, come effetto di interiorizzazione e adesione morale del personaggio soldato ("È un parola suggellata – io risposi"); un concentrato di espressività che il dizionario non riesce a definire e che invece è molto significativo in tutta la sua carica soprasedimentale.

Eppure la scrittura svolge un suo compito specifico rispetto alla espressione verbale. La tessitura ripetitiva di formule che raggiungono il meccanismo della coazione a ripetere di tipo ossessivo garantisce la ieraticità della scrittura, dando al testo una sorta di sacralità, dovuta al blocco temporale della parola pronunciata oralmente e fissata per sempre nella pagina. Così come certi stilemi (è il caso di "e fu") accorciano sulla base del presente la temporalità narrativa dando al testo un forte carattere di istantaneità. Nel contempo lo stile iterativo modulato immette una buona dose di ritualità che si oppone in questo modo alla storia, alla progressione del tempo, aprendo l'accesso al mito, un tema molto caro a Pavese.

Conversazione in Sicilia è un testo in cui s'avverte una sorta di organizzazione della semiosfera attraverso l'influenza del teatro, del cinema e della musica. Penso, ad esempio, a tutto il gioco realistico e simbolico di luce e buio, all'apparizione di figure in piena luce emergenti dall'ombra, all'ascolto di suoni e voci che arrivano alla percezione del lettore prima della figuratività. Come una sceneggiatura cinematografica, il racconto procede per sequenze; l'ambientazione cronotopica, soprattutto per quanto attiene ai paesaggi, spesso è costruita come se la

macchina da presa facesse una carrellata; talvolta è usata la voce fuori campo o i personaggi sono anticipati dalla loro voce, mettendo dunque in primo piano colui che ascolta. E penso alla ricchezza, in particolare nella prima e nella seconda parte, della gestualità. L'influsso della musica è sottolineato dalla tecnica del ritmo e del ritorno con l'uso della ripresa. La Panicali giustamente ha parlato di una vicinanza della ritmicità della scrittura di *Conversazione in Sicilia* al blues americano, di gran moda negli anni di Vittorini, una musica in cui alla chiamata "to call" fa eco la risposta modulata.

Sul piano storiografico *Conversazione in Sicilia* può considerarsi una sorta di summa filosofico-politica della generazione entrata nella maturità tra la guerra di Spagna e l'inizio della seconda guerra mondiale, ma sul piano sociale e ideologico questo testo già pone il problema gramsciano della separatezza della cultura e della letteratura dai problemi reali. Vittorini vive anche in maniera schizofrenica la distanza tra scrittura e azione.

Eticamente egli considera l'inerzia individuale un male, mentre aspira all'azione dialogica e collettiva intesa come lotta, dialettica storica nell'avanzare di nuovi doveri, rivoluzione delle "coscienze fresche". E non è un caso che la "coscienza" sia una parola-chiave del romanzo.

Nonostante Vittorini non possa trovare in sé la soluzione al problema del mondo offeso, della divisione tra coloro che posseggono la parola e coloro che sono condannati al silenzio, resta il fatto che egli con quest'opera ci ha insegnato, nonostante l'ineluttabilità della sofferenza, ad "amare il mondo".

Vittorini e l'editoria

Alberto Cadioli

In un importante libro intitolato *L'editore Vittorini*¹, uscito nel 1992, Gian Carlo Ferretti prende in esame il complesso e variegato rapporto tra Vittorini e l'editoria, toccando, come si vedrà più avanti, le vicende biografiche e quelle letterarie, collegando la storia personale di un intellettuale alla storia dell'editoria e, più in generale, alla storia della cultura italiana tra gli anni trenta e gli anni sessanta.

Sia perché l'indagine di Ferretti tocca davvero molti dei temi che possono essere rubricati sotto il titolo di questa comunicazione, ed è quindi inutile ripetere cose già scritte, sia perché mi sembra che l'esperienza di Vittorini permetta altre possibili letture critiche del rapporto tra un letterato e l'attività editoriale, preciso subito che questo intervento non presenterà le tappe significative della collaborazione di Vittorini con l'editoria italiana. Con altri intenti metodologici, rispetto a quelli messi in opera da Ferretti, mi auguro di raggiungere altri risultati, che possono essere anticipati nello slogan: "Vittorini è un editore iperlettore".

Occorre naturalmente spiegare cosa significhi l'aggettivo "iperlettore", e perché può essere interessante introdurlo. Per darne un chiarimento prendo le mosse, ancora una volta, dal libro di Ferretti, soffermandomi, per quanto schematicamente, su alcuni dei motivi in esso indagati.

Sulle linee di una metodologia cara a una parte della critica marxista, una metodologia sviluppata tra la metà degli anni settanta e gli anni

¹ G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.

ottanta, balza in primo piano il tema della condizione professionale del lavoro intellettuale, cioè della natura e dello svolgimento delle collaborazioni intellettuali all'interno delle strutture produttive. Vittorini si presta bene a questa indagine: è stato dapprima traduttore e poi consulente di Mondadori e di Bompiani, addirittura contemporaneamente di entrambi gli editori tra il 1938 e il 1941, quindi redattore interno alla casa Bompiani fino al 1945. Nel dopoguerra è stato consulente di Einaudi, e, dal 1949 a tutti gli anni cinquanta, contemporaneamente di Einaudi e della Mondadori. In questa lunga attività ha ricoperto diversi ruoli, tra i quali spicca quello di direttore di collane prestigiose, quali "Il portico" e "Corona" di Bompiani, la collezione dei "Gettoni" di Einaudi, "La Medusa" di Mondadori.

Ferretti esamina il lungo rapporto tra Vittorini e l'editoria riferendosi alle condizioni economiche dello scrittore, al suo essere "autore" della casa Bompiani, alla sua fisionomia di militante di primo piano della cultura della sinistra, in particolare nella stagione del "Politecnico". Questi diversi aspetti sono, per altro, fatti sempre interagire con le problematiche vittoriniane della scrittura letteraria e con il desiderio di battere vie originali.

Pur tenendo come punto di riferimento l'ampio ritratto di Ferretti, qui invece vorrei cercare di suggerire alcuni spunti di riflessione – davvero prime sollecitazioni da sviluppare con una più ampia documentazione – sul modello di editore di letteratura che Vittorini rappresenta. È per raggiungere questo obiettivo che introduco l'espressione "editore iperlettore", che merita ora una breve spiegazione.

Il termine "editore" è infatti qui utilizzato come figura di un ruolo, che può essere coperto da un individuo – nel nostro caso da Vittorini – o da un gruppo di direttori, redattori, consulenti. È il ruolo che prevede la configurazione di un progetto editoriale, della scelta dei testi da pubblicare, della veste da dare ai libri: il ruolo, per riassumere in una frase, di dar corpo materiale al passaggio dal "testo di uno scrittore" al "libro di un lettore", e più precisamente di un lettore potenziale che deve inverarsi in un lettore reale.

Dietro questa riflessione ci sono gli studi di bibliografia testuale di D. F. Mc Kenzie, e quelli di uno dei maggiori storici della lettura, il francese

Roger Chartier. L'uno e l'altro invitano a considerare l'importanza dell'intreccio tra lo studio dei testi, l'analisi delle loro forme, la storia delle loro letture, e a considerare che lo statuto e l'interpretazione di un testo dipendono anche dalla materialità della sua presentazione: nell'editoria moderna e contemporanea, dunque, dal suo essere in forma di libro. Studiare il ruolo dell'editore significa, da questo punto di vista, porre al centro dell'attenzione una riflessione che potremmo definire, per essere brevi, di critica ermeneutica: l'attività dell'"editore iperlettore" è una pratica ermeneutica. Lo studio dell'attività editoriale, in questa chiave, prende in esame la *Wirkungsgeschichte* di ogni opera, nel senso con cui l'ha introdotta Gadamer in *Verità e metodo*², per tracciare, uscendo dal contesto gadameriano, una storia editoriale della letteratura.

Roger Chartier, nello scritto *Comunità di lettori*, ha del resto affermato esplicitamente che "Gli autori non scrivono libri: scrivono testi, che diventano oggetti scritti, manoscritti, incisi, stampati (e oggi informatizzati)". E ha aggiunto: "Questo divario, che è appunto lo spazio in cui si costruisce il senso, è stato troppo spesso dimenticato, non soltanto dalla storia letteraria classica, che concepisce l'opera come un testo astratto le cui forme tipografiche sono prive d'importanza, ma persino dalla "teoria della ricezione"..."³. Vale la pena riportare un'ulteriore citazione di Chartier: "Il passaggio da una forma d'edizione a un'altra condiziona sia certe trasformazioni del testo sia la creazione di un nuovo pubblico"⁴.

È in questa direzione che la figura dell'editore assume il ruolo rilevante di operare direttamente nel processo di trasformazione del testo in libro, sia esso un testo di autore contemporaneo sia invece il testo di uno scrittore del passato.

Porre l'accento sul binomio editore-lettore, nell'espressione "editore iperlettore", vuole dunque suggerire una riflessione sul fatto che nelle scelte che portano alla trasformazione del testo in libro – nel processo,

² H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, p. 350 ss.

³ R. Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XV et XVII siècle* (1992), trad. it. *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 24.

⁴ Ivi, p. 26.

dunque, di produzione editoriale – è già inscritta una interpretazione testuale.

Prima di approfondire questo punto in rapporto a Vittorini, vale la pena di aggiungere ancora una precisazione: il prefisso “iper” di “iperlettore” rimanda, piuttosto che ai modelli contemporanei del suo uso, che indicano soprattutto qualcosa di “superiore”, e comunque oltre quei modelli, alla sua origine greca: *upèr* (che indica “sopra” ma anche a nome di qualcuno, per qualcuno, *upèr tinòs*). In quanto iperlettore, l’editore si riferisce ai lettori di una comunità letteraria⁵, e di essi si fa rappresentante e garante.

Il lettore prefigurato dall’editore, quando non si tratta di meri libri di consumo dal mercato ben stabilito, possiede una fisionomia che corrisponde al modello di lettore rappresentato dallo stesso “editore iperlettore” nel momento in cui legge un dattiloscritto o un libro del passato, decidendo se pubblicarlo o no, e come pubblicarlo.

In questo senso l’editore è in primo luogo un lettore particolare, che concorre a definire l’orizzonte dentro il quale si colloca la lettura letteraria e l’interpretazione di un testo. L’editore iperlettore contribuisce dunque a pubblicare – cioè a esibire, a rendere pubblico – un testo secondo il proprio orizzonte interpretativo e non può che farlo in riferimento alla comunità letteraria che vuole raggiungere.

Ci si potrebbe chiedere cosa ha a che fare questa disquisizione teorica con Vittorini e con il suo rapporto con l’editoria: era la premessa per definire Vittorini non tanto un letterato editore o un intellettuale editore, quanto un campione molto particolare di editore iperlettore.

Molto particolare perché, laddove esercita il ruolo di editore, si presenta in primo luogo come un lettore che si preoccupa degli altri lettori, per portare ad essi un prodotto in grado di soddisfarli, ma a partire dal proprio punto di vista.

In questa chiave si può rileggere quello che Vittorini scrive a proposito della sua cura del volume *Musulmani in Sicilia*, di Michele Amari (uscito

⁵ Naturalmente dietro l’espressione “comunità letteraria” c’è la riflessione critica di Stanley Fish di *Is There a Text in This Classe? The Authority of Interpretive Communities* (1980), trad. it. *C’è un testo in questa classe? L’interpretazione nella critica letteraria e nell’insegnamento*, Torino, Einaudi, 1984.

nel 1942)⁶. Vale la pena commentare alcuni passi della lunga *Notizia per avvertenza*, partendo dalla quale Ferretti ha definito l'edizione "il campione più significativo della spregiudicatezza e insieme originalità dell'intellettuale-editore Vittorini"⁷. La prima citazione offre una grande ricchezza di motivi di riflessione:

Noi ci rivolgiamo, qui, a un pubblico che l'Amari non aveva previsto, perché non credeva di aver lavorato a un'opera di carattere, in gran parte, formativo, e così pienamente poetica; pensava (modestia, non orgoglio), che solo persone spinte da uno speciale interesse potessero cercare le sue pagine; e per queste poche persone aveva condotto il suo discorso in un modo che, allo scopo di giustificarlo, continuamente lo rompeva con note, con richiami, con citazioni scientifiche. Questo fu passo importante negli studi delle cose arabe; pure l'opera in sé, come libro vivo, risultò menomata: a tratti confusa, e pesante di digressioni non necessarie, affollata di minuzie, sviata, anche per capitoli interi, dal suo ritmo grandioso.

E' un monumento, nei suoi cinque volumi, e deve ormai avere la sua integrità, dinanzi alla storia letteraria; ma un uomo non potrebbe mai leggerla come può leggere Erodoto, diciamo, o le *Mille e una notte*. Questo è un peccato. Accade spesso che grandi libri siano così: pieni dentro d'una virtù straordinaria che li rende simili a beni della natura, e tuttavia non accessibili, causa un di più tecnicista, da un ragazzo, da un perduto, da uno qualunque che ne abbia, per disperazione o speranza, bisogno. E l'uomo soltanto se legge come un ragazzo può trarre significato dai libri. E solo se fatta leggendo come un ragazzo la cultura può essere, quale dev'essere, una condizione dell'uomo. Con la filologia, col tecnicismo, con la scienza esplicitamente scienza, oggi si rischia di impedire per il resto dei tempi che gli uomini leggano come ragazzi.

Ferretti, riferendosi a questo passo, mette in risalto l'intento già "formativo" di Vittorini, legato alla "freschezza" della letteratura, già associata, in tante pagine degli stessi anni, al "mito americano". Per il discorso qui condotto si può invece sottolineare che Vittorini suggerisce un percorso ermeneutico che si sviluppa in rapporto a differenti comunità di lettori. L'Amari non aveva previsto il pubblico di "Corona", ma il suo testo può comunque rivolgersi a un nuovo pubblico, diventando qualcosa

⁶ M. Amari, *I Musulmani in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1942. La *Notizia per avvertenza* di Vittorini si sviluppa da p. 5 a p. 12.

⁷ Ferretti, *op. cit.*, p. 47.

d'altro, mutando addirittura i caratteri strutturali. Indifferente all'*intentio auctoris*, Vittorini suggerisce l'importanza di un'*intentio lectoris* che si fonda tuttavia su un testo che è già stato interpretato da una forte *intentio editionis*.

L'interpretazione editoriale è quella dell'editore iperlettore, che trasforma un testo in libro muovendo da un proprio modello di lettura qui definita con l'espressione "leggere come un ragazzo" e da una propria interpretazione. Si veda in questo senso il seguito della citazione:

[...] la *Storia dei Musulmani in Sicilia* è tra i grandi libri dell'Ottocento che furono scritti, oltretutto, proprio con vigore di fantasia; e ha, per lunghe successioni di capitoli, lo splendore della fantasia; "romanzi", dentro; racconti di episodi della civiltà che sono allegorie dell'uomo; e un fiato d'epica, nel linguaggio, che porta via come galoppo di cavallo. Perciò può trarsi fuori dalla sua scorza di opera scientifica e dar di sé quello che è il suo "necessario": e in organici libri, non in belle pagine, sparse pagine; tanti libri quanti son consentiti dai filoni della materia [...]

Delle numerose note che accompagnano, correndo a piè di pagina, il testo narrativo, non ne ho tenuta nemmeno una. Non una ne ho trovata che mi sia parsa "necessaria" alle esigenze di una lettura normale. [...] Ma io nel dare quest'estratto, sia chiaro, ho considerato il testo come un'opera letteraria, non come una raccolta di notizie storiche [...] io dovevo seguire il filo della narrazione nel suo più rapido tempo di sviluppo [...]

L'opposizione tra filologia e lettura trova in Vittorini un suo significativo rappresentante, e la *Notizia per avvertenza* anteposta al libro di Amari rivela bene da quale parte si schieri: Vittorini sembra anticipare, nella pratica editoriale, uno dei motivi più dibattuti nella teoria critica dagli anni settanta a oggi, quello della possibilità o della necessità di trovare un significato d'autore inscritto nel testo.

Potremmo aggiungere altre citazioni in tal senso, rintracciabili nelle lettere o nei consigli ai curatori dei volumi delle collezioni dirette da Vittorini. Basti questa sola, che si riferisce a una possibile edizione in "Corona" di *De l'amour* di Stendhal: "Bisognerebbe [...] eliminare certe digressioni superate che al lettore d'oggi, non *aficionado* di Stendhal, sembrerebbero ridicole"⁸.

⁸ Lettera del 6 ottobre 1942, in *Caro Bompiani, Lettere con l'editore*, a c. di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 132.

Leggendo questi passi di Vittorini viene in mente quanto ha scritto Chartier a proposito della *Bibliothèque bleu*, una delle più grandi e rilevanti collezioni popolari francesi dei secoli passati. Chartier, fornendo un importante esempio del rapporto tra un editore e una comunità di lettori, definisce la collezione “una formula editoriale che attinge dal repertorio dei testi già pubblicati quelli ritenuti più conformi alle attese del vasto pubblico che vuole raggiungere”. E poco più avanti precisa: “La specificità fondamentale della *Bibliothèque bleu* consiste [...] negli interventi editoriali operati sui testi per renderli leggibili dalla vasta clientela cui sono destinati. Tutto questo lavoro di adattamento – che riduce i testi, li semplifica, li taglia, li illustra – è condizionato dall’immagine che i librai-stampatori specializzati in quel mercato si fanno delle competenze e delle attese degli acquirenti. Così, le strutture stesse del libro sono regolate dalla modalità di lettura che gli editori ritengono propria della clientela cui mirano”.⁹

Senza approfondire l’importanza di questa riflessione nell’ambito della storia editoriale dei testi e della loro interpretazione, possiamo tuttavia rilevare come la descrizione delle operazioni condotte dai librai-stampatori delinea perfettamente gli atti di Vittorini editore iperlettore. L’obiettivo di Vittorini – ancora una volta da inscrivere nella critica ermeneutica – è il superamento della distanza temporale tra il momento della scrittura e quello della lettura, e la soluzione proposta è cercata nella pratica editoriale con la quale portare il testo al lettore, nel modo a lui più consono. Occorre cioè che la letteratura del passato sia contemporanea al lettore nel suo presente; anche in questo caso potremmo citare Gadamer, che in *Verità e metodo*, scriveva:

Ciò che appartiene alla letteratura possiede [...] una sua specifica contemporaneità con ogni presente. Comprendere la letteratura non significa anzitutto risalire a una esistenza passata, ma partecipare nel presente di un contenuto del discorso¹⁰.

⁹ Chartier, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Gadamer, *op. cit.*, p. 450.

Nessun teorico, tuttavia, si spinge, come Vittorini, a teorizzare la manipolazione del testo in funzione di nuovi lettori e di nuove letture. Il testo non è sacro perché ciò che importa non è – paradossalmente – la letteratura e la sua stabilizzazione in una forma immutabile, ma la lettura, che è un esercizio sottoposto alla mobilità del tempo di ciascuna cultura.

L'originalità del rapporto tra Vittorini e l'editoria sta dunque proprio nel fatto che, mentre la maggior parte dei letterati editori, o degli editori iperlettori, si limita a utilizzare i materiali paratestuali per suggerire alcune modalità di lettura, Vittorini teorizza la manipolazione anche dei testi già stabilizzati in edizioni precedenti. Lo stesso vale naturalmente – e ancor di più – per i testi del presente, sia con suggerimenti agli scrittori, sia con interventi diretti: è nota, a questo proposito, la “riscrittura” di Vittorini del *Sergente nella neve* di Rigoni Stern.

In un articolo di *Elogio della cultura popolare*¹¹ (pubblicato sul “Bargello” il 17 gennaio 1937), Vittorini ricordava l'importanza culturale della collezione “Universale Sonzogno”, e anche nei peritesti editoriali delle collane da lui curate fa riferimento a una comunità di “lettori comuni” che attingono alla cultura per ragioni “esistenziali”. La presentazione editoriale della collana “Corona”, riportata sul secondo risvolto di copertina dei primi volumi usciti, lo dice esplicitamente:

La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo. [...] Scopo di questa nostra raccolta è di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti fermi della cultura d'oggi: quegli autori e quelle opere, di narrativa e di poesia, di teatro e di storia, di filosofia, arte figurativa e religione, che fanno corona, ossia sono di emergenza, nel lavoro intellettuale della nostra epoca.

Ferretti ha sottolineato la destinazione sostanzialmente elitaria di “Corona”, citando un articolo di “Primato” che già allora ne sottolineava il carattere sperimentale con queste parole:

¹¹Citato da Ferretti, in *L'editore Vittorini*, cit., p. 54. L'articolo è firmato solo “vice”.

Vittorini e l'editoria

Com'è chiaro sia dal programma sia dalle prefazioni, sia dalla stessa presentazione editoriale, "Corona" si propone di far leggere operette scelte abilmente o abilmente tagliate secondo un gusto modernissimo: sperimentare insomma se i "punti fermi" di una cultura raffinata e d'eccezione abbiano validità per un più vasto pubblico.

Ferretti porta l'attenzione sulla contraddizione tra la ricerca del "vasto pubblico" e la proposta di una "cultura raffinata e d'eccezione". Si può sottolineare però anche un'altra frase significativa dell'articolo di "Primato", quella che definisce i volumi di "Corona" come "operette scelte o abilmente tagliate secondo un gusto modernissimo": nella scelta di lettura suggerita, nel "gusto modernissimo", si manifesta pienamente che il ruolo editoriale assunto da Vittorini è quello di affidare al libro (cioè al prodotto editoriale finale) una personale interpretazione.

Proprio nelle diverse interpretazioni degli editori iperlettori che operano in casa editrice va vista l'origine dei contrasti che hanno spesso opposto Vittorini ad altri consulenti, e in particolare, nell'immediato dopoguerra, ai consulenti e ai redattori torinesi della casa Einaudi.

Vittorini, nonostante le dichiarazioni, non sembra del resto ricercare una comunità di lettori già esistente, quanto piuttosto perseguire l'obiettivo di costruire, attraverso l'attività editoriale, una comunità con una propria fisionomia. La comunità di lettori da lui prefigurata ricorre alla lettura per accrescere la propria umanità, secondo quanto indicato nell'avvertenza all'Amari e in tante altre occasioni.

Nasce in questa direzione, per esempio, la collezione "Politecnico Biblioteca", che inizialmente veniva definita, all'interno della casa Einaudi, "Vittoriniana"¹², per segnare la marcata impronta del suo promotore, e che finisce con la chiusura della rivista al cui pubblico e alla cui idea di letteratura e di cultura era strettamente collegata. È lo stesso

¹² L'espressione è presente in un promemoria del 6 agosto 1945 del quale dà conto Gabriele Turi in *Casa Einaudi*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 168.

catalogo Einaudi del 1956 a parlare, nella presentazione della collana, di “orientamento parallelo a quello della rivista”¹³.

Se “Politecnico Biblioteca” nasceva inscritta nell’esperienza di militanza culturale del “Politecnico”, la collana “I gettoni” nasce forse dalla percezione di Einaudi dell’essere Vittorini l’editore iperlettore più originale tra i suoi consulenti. Interessante quanto Natalia Ginzburg scrive a Vittorini, il 2 dicembre 1949, per informarlo della decisione dell’editore. Per ben tre volte in poche righe la Ginzburg sottolinea che la collezione avrebbe dovuto portare il nome dello scrittore:

Giulio ti propone di iniziare, a fianco dei “Coralli” una collana di italiani giovani, sperimentali, che porti il tuo nome [...] come la collana dei poeti porta il nome di Muscetta [...] così tu dovresti occuparti di quest’altra collana narrativa, che porterebbe il tuo nome [...] : dovresti cominciare con Lucentini, per il quale abbiamo già il contratto. Gli altri li scegli a tuo arbitrio. Anzi, Lucentini se lo vuoi, bene, se no, pazienza [...]. Ma noi speriamo che tu sia d’accordo. Questa collana avrebbe il preciso carattere della “sperimentale” di cui si era parlato: anzi è la stessa cosa, a parte l’idea nuova del tuo nome. Si tratta di metterci tutti i libri italiani di lettura più difficile, mentre nei “Coralli” terremmo, con gli stranieri che diano una certa garanzia di successo, gli italiani di lettura più immediata e di una certa fama¹⁴.

Sulla collezione “I gettoni” sono già state scritte numerose pagine, che, sul versante degli studi editoriali, si soffermano sulla disponibilità dell’editore Einaudi a rischiare su vie nuove, e, su quello degli studi vittoriniani, mostrano la volontà di Vittorini, in un continuo confronto con Italo Calvino e Natalia Ginzburg, di cercare voci nuove della

¹³ *Politecnico Biblioteca*, presentazione in *Catalogo generale delle edizioni Einaudi*, Torino, Einaudi, 1956.

¹⁴ La lettera della Ginzburg è riportata in E. Vittorini, *Gli anni del “Politecnico”, Lettere 1945-1951*, a c. di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, pp. 282-283. I corsivi sono miei.

¹⁵ Sui “Gettoni” si è soffermato in particolare Ferretti in G. C. Ferretti, *La stagione dei “Gettoni”*, in *Elio Vittorini*, numero monografico de “Il ponte”, XXIX (7-8) 1973, pp. 1021-1028, e poi in *L’editore Vittorini*, cit.

narrativa italiana¹⁵.

Qui ci si può limitare a ritrovare, nell'esperienza dei "Gettoni", quanto si è finora detto: Vittorini vede nella collezione la possibilità di manifestare, pienamente, la propria riflessione sulla narrativa e la propria interpretazione dei testi pubblicati, tanto è vero che, quando questo non si verifica, reagisce con dispetto, come mostra una lettera a Natalia Ginzburg del 23 luglio 1953: "[...] prepara tu i risvolti in *modo editoriale* [...] A me non importa più niente di questi risvolti dopo i tre che avete voluto cambiare. Il discorso che facevo ormai l'ho interrotto con quell'incidente. Dunque è solo un lavoro di ufficio stampa. Tu prepara l'abbozzo e io lo rifinisco"¹⁶.

Per Vittorini, si potrebbe commentare, i risvolti scritti "in modo editoriale", con il linguaggio caro agli uffici stampa, e con un tono implicitamente promozionale, non sono quelli che creano una nuova comunità di lettori. Lui stesso ne ha scritti in questo modo, consapevolmente, in veste di redattore della casa Bompiani, come rivela una richiesta del 21 novembre 1942 a Corrado Alvaro, a proposito di *La Celestina*: "Se puoi mandami anche un breve discorsetto pubblicitario per il risguardo della sovracoperta, di circa 20 righe: mi fai un piacere personale"¹⁷.

Tra i risvolti "redazionali" (per altro portatori a loro volta di un'interpretazione) e quelli firmati passa la differenza che esiste tra la semplice pubblicazione di un libro e l'interpretazione affidata all'edizione consapevole, in una collana riconoscibile nella sua fisionomia culturale e letteraria.

A Vittorini, spero sia ormai chiaro dopo quanto detto, non basta pubblicare un libro, vuole suggerirne la modalità di lettura, perché, attraverso di essa, suggerisce contemporaneamente la propria idea di letteratura e di cultura, che si differenzia da altre, diffuse da altri stessi editori o da altre collezioni. Vittorini stesso è consapevole, come rivela

¹⁶ I corsivi sono miei. La citazione è tratta da un passo di una lettera del 23 luglio 1953, tuttora inedita, riportato da Gian Carlo Ferretti in *L'editore Vittorini*, cit., p. 220.

¹⁷ Lettera del 21 novembre 1942 in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, cit., p. 165.

il seguente riferimento a Garzanti, che si può leggere in una lettera a Calvino del 27 novembre 1950:

Qui ho liquidato una certa signora Gorla (o Gorra) che mi si era presentata richiamandosi ad apprezzamenti molto lusinghieri di Pavese e della Natalia. Ma il suo manoscritto (*Domani alle tre*), mi è parso un caso vecchiotto di discreta letteratura e di banale autobiografia. Le ho consigliato di rivolgersi a Garzanti. È sulla linea degli italiani di Garzanti¹⁸.

Una conferma si ha anche da un'altra lettera a Calvino, del 23 gennaio 1954:

Non sarebbe stato un fallimento pubblicare Fenoglio col romanzo che voleva lui? Non sarebbe stato un guaio pubblicare lo Stern com'era? Non sarebbe stato un pasticcio il Montella prima versione? Avete voluto che mettessi le iniziali a questi risvolti. Perché se poi non mi lasciate libero di "commettere i miei errori"?¹⁹

Vale la pena di sottolineare, avviandomi alla chiusura di questo intervento, un obiettivo che non è mai venuto meno nel corso di tutta l'attività editoriale di Vittorini, più volte ricordato anche da Ferretti: l'obiettivo pedagogico.

Vittorini sceglie i testi e li manipola a suo piacimento per fornire al lettore alcuni strumenti con i quali appropriarsi della realtà, per suggerire alcune esperienze di realtà, per mostrare alcune condizioni con le quali essere nella realtà.

Altre affermazioni che si possono trovare nell'epistolario fanno l'impressione della *boutade*, più che della contraddizione, che pure si manifesta in più occasioni, tra tensione per la cultura popolare (nel senso che possa raggiungere il popolo) e scelta, elitaria, per la narrativa sperimentale. Non andrà dunque presa troppo sul serio una dichiarazione come questa, affidata a una lettera ad Alberto Mondadori del 15 novem-

¹⁸ La lettera è in E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico"*, cit., p. 354.

¹⁹ Lettera del 23 gennaio 1954, in *Per conoscere Vittorini*, a c. di G. Gronda, Milano, Mondadori, 1979, p. 410.

bre 1948:

[...] vorrei proporti di ristampare il *Garofano* nella *Biblioteca* dalla copertina brutta, per una tiratura popolare, senza la prefazione naturalmente.

Perché no? Vorrei avere un libro con copertina "brutta". È così popolare. Io credo che il *Garofano* sia adatto²⁰.

C'è una frase di Vittorini che riassume pienamente le ultime considerazioni qui avanzate e permette di precisarle sia per quanto riguarda l'idea di letteratura e di cultura da portare, sia i modi con i quali portarla. È una frase degli anni sessanta, affidata a una pagina pubblicata nella raccolta postuma *Le due tensioni* sotto il titolo *La questione del pubblico*. Per la sua rilevanza può forse costituire anche la citazione di chiusura di questo intervento, permettendo di rivedere l'attività editoriale di Vittorini alla luce di riflessioni tarde ma capaci di illuminare anche molte scelte del passato.

Riferendosi ai primi best seller della narrativa italiana, i romanzi cioè che, a cavallo degli anni cinquanta e sessanta, raggiungono, per la prima volta in Italia, tirature molto alte, Vittorini condanna le richieste letterarie del pubblico reale e con esse le scelte dell'editoria che le soddisfa. Scrive dunque Vittorini:

Il successo di pubblico anche intellettuale che si verifica oggi per i più composti dei libri di oggi, p. es. *Gattopardo*, conferma ch'essi appartengono all'estremità ultima di una fase di sfruttamento produttivo d'un sistema dove idee (cultura) del consumatore e idee (cultura) del produttore coincidono ormai esattamente e sono di reciproca soddisfazione.

Che l'espressione "idee (cultura) del produttore" si riferisca anche all'editoria – che ha una responsabilità nel diffondere la cultura – è confermato da un'altra citazione dello stesso saggio:

Il lettore non sarebbe, nella sua media, così ostile alle proposte di sforzo e di

²⁰ E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico"*, cit., p. 217.

Alberto Cadioli

tensione, proposte di attività riflessiva, intellettuale, che l'opera moderna gli offre, se non esistessero, accanto ad opere impegnative, altre che invece continuano ad offrirgli la distensione, e le illusioni, e l'evasione, e la passività del consumo improduttivo presenti nell'oppio del piacere mistico²¹.

Nella citazione si intravede la denuncia di una editoria che ha rinunciato a quello che è stato l'obiettivo di tutta l'attività di Vittorini editore iperlettore: quello di contribuire, attraverso l'edizione dei libri più diversi, alla crescita complessiva della civiltà, che non può prescindere, nella sua visione, dal contributo della cultura e della letteratura.

²¹ E. Vittorini, *Le due tensioni*, a c. di D. Isella, Milano 1967, p.181 e p. 183.

Vittorini 1952-1966: lettere e documenti

Edoardo Esposito

1. Sono passati vent'anni esatti da quando, nel 1977, apparve, per la cura di Carlo Minoia, il primo volume delle lettere vittoriniane, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, un volume che andò a ruba in quegli anni ancora caldi, superando le stesse aspettative dell'editore. Ma le vicende vecchie e nuove di casa Einaudi non hanno permesso di assicurare continuità a un' iniziativa che pure era stata voluta e disegnata nei suoi criteri editoriali da Italo Calvino; così, dei volumi già previsti, soltanto quello degli anni 1933-1943 è riuscito finora a vedere la luce (*I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*), mentre resta soltanto pensato un altro volume relativo agli anni Trenta e imperniato intorno a un interlocutore allora privilegiato di Vittorini, Enrico Falqui, e attende tuttora un visto editoriale, oltre che la necessaria messa a punto, quello (o *quelli*, dato che la mole del materiale, nonostante la selezione effettuata, sembra rendere necessario uno sdoppiamento) relativo all'ultimo periodo della vita di Vittorini, dal 1952 al 1966.

Sono stato affiancato a Minoia per la cura di quest'ultimo volume, ed è di questo che posso fornire non già un'impossibile descrizione, ma almeno qualche notizia o primizia secondo un taglio che spero non parrà arbitrario. Si tratta di circa 700 lettere, che abbracciano un decennio decisivo della vita italiana anche se, proprio sul versante della politica, coincidono con un atteggiamento alquanto defilato di Vittorini. Dopo le polemiche sul "Politecnico", dopo l'ultimo e discusso articolo sulle *Vie*

*degli ex-comunisti*¹, Vittorini infatti torna preferibilmente a operare all'interno dell'ambito che gli è più congeniale, quello della letteratura e della progettazione culturale.

Sappiamo come, già con il 1951, avesse varato per Einaudi la collana sperimentale dei "Gettoni", ed è in primo luogo sul lavoro di selezione e cura dei manoscritti che gli venivano proposti, e sul piano dei suoi rapporti con gli altri autori, soprattutto esordienti, che queste lettere portano una messe di dati nuovi, confermando da una parte la disponibilità e la generosità con cui Vittorini si prestava al confronto e maieuticamente (anche se non senza intemperanze) operava per il raggiungimento del risultato migliore, e dall'altra mettendo in evidenza la vivacità e la ricchezza della discussione che ne scaturiva con gli altri rappresentanti della casa editrice, da Calvino a Fruttero, da Foà allo stesso Giulio Einaudi.

Sono cose su cui la critica è già intervenuta, e che Gian Carlo Ferretti ha affrontato globalmente nel suo *L'editore Vittorini*², ma che queste lettere – accompagnate come sono spesso da quelle di corrispondenti come Arpino o Guarnieri, Leonetti o Sciascia – documentano con una evidenza nuova. Soprattutto il contraddittorio con Calvino (sono indirizzate a lui circa un decimo di queste lettere) mette in luce, pur nelle diverse valutazioni, sia il rapporto di stima e di affetto reciproci, sia la passione con cui – almeno in quegli anni – si potesse organizzare il lavoro editoriale contribuendo all'affermazione di una libera idea di letteratura.

Saranno gli stessi Vittorini e Calvino, chiusa nel 1958 l'avventura dei "Gettoni", ad affrontare insieme la direzione del "Menabò", e con essa i problemi della cosiddetta letteratura industriale e della neoavanguardia. Un numero consistente di pagine – e forse la parte più nuova del carteggio – è proprio occupato dai problemi di progettazione di questa che resta l'ultima grande rivista di dibattito letterario, nonché di quella sorta di sua filiazione (e qui l'interlocutore principale diventa Francesco Leonetti) che doveva essere "Gulliver", e la cui dimensione internazionale non riuscì tuttavia, come sappiamo, a trovare uno sbocco concreto.

¹ "La Stampa", 6 settembre 1951.

² G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino, 1992.

Dirò più tardi di ciò che riguarda in questo periodo il lavoro propriamente creativo di Vittorini, ma voglio intanto ricordare la decisione, che si vede risalire in queste lettere alla fine del '55, di ripercorrere e sistemare in forma organica interventi critici e riflessioni culturali e politiche di tutto un trentennio di attività; e poiché gli avvenimenti del '56 (XX Congresso del PCUS, Polonia, Ungheria) riportano proprio allora e prepotentemente alla ribalta il problema del comunismo, l'opera che ne risulta, *Diario in pubblico*, sembrerà siglare e riconfermare, alla luce dei nuovi fatti, la scelta di allontanamento che Vittorini aveva compiuto alcuni anni prima.

Del resto i riferimenti alla politica non mancano nelle lettere di questi anni, soprattutto in quelle indirizzate agli amici francesi Dionys Mascolo e Marguerite Duras; sì che il suo silenzio "pubblico" appare frutto non già di distacco e disinteresse, ma della volontà di porre fine a polemiche condotte troppo spesso solo pretestuosamente (egli insiste del resto, in una lettera a Carocci del settembre 1956, sul perdurare di "un periodo troppo soggettivo" che gli impedisce di affrontare le cose con la chiarezza e la lungimiranza necessarie, anche se, come riconosce altrove, "il momento storico è eccitante").

Molti altri i luoghi di interesse del carteggio e i rapporti che, tra i tanti corrispondenti, vi appaiono privilegiati: quello con Silvio Guarnieri, ad esempio, amico e compagno anche di tanti momenti di vacanza, oppure con Leone Piccioni e con Michele Rago; e costanti in tutto questo periodo i legami con Romano Bilenchi e con Vasco Pratolini, testimonianza anch'essi di un confronto schietto e di un'amicizia profonda. Ricordiamo anche la sofferta partecipazione alle vicende del fratello Ugo, funzionario del comune di Livorno e ingiustamente accusato nel '54 per una "tangentopoli" di quegli anni, e il tragico spegnersi nel '55 del figlio maggiore, Giusto; il sostegno a Danilo Dolci e alla sua protesta non violenta nel '56. Si possono anche cogliere significativi silenzi e momenti di vivace irritazione; gli escamotages per sfuggire ai questuanti o per superare i veti einaudiani; atteggiamenti ora più e ora meno apprezzabili di una vita vissuta comunque senza riserve. E la curiosità e l'interesse, sempre, per tutto ciò che rappresentasse, non solo in Italia e non solo in letteratura, uno sforzo di rinnovamento.

2. Numerosi ma spesso reticenti, invece, i riferimenti al lavoro propriamente creativo di Vittorini. Il che è ovvio, da una parte, svolgendosi la scrittura da una riflessione e un'applicazione necessariamente individuali; ma è significativo, anche, dei dubbi e delle perplessità che minano l'operare un tempo fiducioso di Vittorini, e che di fatto gli impediranno di portare a termine le pagine già iniziate.

Proprio su questo argomento, tuttavia, dovendo scegliere tra le molte possibilità una traccia da seguire più esplicitamente, mi è sembrato opportuno soffermarmi, anche perché mi sarà così possibile accennare a una piccola novità.

A partire dal '52, com'è noto, i progetti narrativi di Vittorini riguardano da una parte la riscrittura delle *Donne di Messina*, e dall'altra la realizzazione delle *Città del mondo*, nonché, abbandonato questo romanzo, di quello noto come *Manoscritto di Popolonia*. Quest'ultimo rimase solo avviato, e nessuna traccia ne serba l'epistolario, mentre più significativi sono i rimandi alle *Donne di Messina* e alla loro lenta opera di revisione. In una lettera del 30 giugno 1953 a Marc Slonim, Vittorini sembra in realtà prevederne la conclusione già per l'anno successivo, ma il 18 luglio 1954, scrivendo a Donald Heiney, dichiara:

La revisione delle *Donne di Messina* ritarderà l'uscita di questo libro in America per molto tempo ancora. Io la cominciai tre anni or sono con intenzioni superficiali, ma poi mi accorsi che c'è da correggere piuttosto in profondità (soprattutto per alleggerire, per snellire, per chiarire nei personaggi stessi e non solo nella prosa). Ho potuto già correggere due parti del libro, in questo senso. Mi resta la terza parte, la più difficile. Il guaio è stato che dopo diversi mesi di lavoro di correzione, ho dovuto cedere alla voglia di scrivere un nuovo libro e ho interrotto il lavoro di correzione, mi sono dedicato completamente a questo nuovo lavoro. Ho pensato: un lavoro di correzione si può sempre farlo, ci si può sempre sforzare per correggere un libro, ma per scriverne uno bisogna farlo solo al suo momento, quando se ne ha veramente voglia. Così ora io aspetto di finire il nuovo libro, e sarà dopo averlo finito che riprenderò la revisione delle *Donne di Messina*. Comunque il mutamento, nelle *Donne*, sarà notevole, il libro com'è stampato ora in italiano è molto difettoso, e credo non valga la pena che Lei fatichi tanto a leggerlo com'è ora.

Ci vorranno altri dieci anni, ed altre interruzioni e riprese, prima che la nuova edizione delle *Donne di Messina* possa arrivare al pubblico

(ancora nel '63, a Valentino Bompiani che lo sollecita, Vittorini chiede tempo: “Torno a pregarti anche per lettera di avere pazienza. Un mese? Due mesi? Può anche essere che mi sbrighi prima [...]”³), e l’epistolario varrà a precisare qualche data. Già la lettera a Heiney permette di confermare accenni che davano come avviata nel '51 la correzione del romanzo, giacché è proprio alla fine del '51 che prende corpo la “voglia di scrivere un nuovo libro”. Il 19 dicembre, infatti, Vittorini scriveva all’amico Dionys Mascolo:

Mon cher Dionys, alors je veux venir. C’est décidé. Je viens vous voir et accompagner Marguerite et Outah dans leur voyage ParisItalie. Mais pas pendant Noël. [...] . La question c’est que j’ai commencé à écrire quelque chose. Depuis une semaine. Et je voudrais l’emmener à un degré déjà organique avant de bouger. Le voyage chez les inondés a reveillé toute une couche de Sicile endormie, chez moi. Et quinze jours après le voyage j’ai commencé à écrire de cette Sicile qui n’a rien à faire avec l’inondation mais que j’ai retrouvée par l’inondation. [...] ⁴

L’“inondation” cui si fa riferimento, come ha chiarito Raffaella Rodondi, è quella del Polesine del novembre 1951⁵, e le pagine di cui Vittorini parla sono le prime delle *Città del mondo*. E seguiamo ormai senz’altro le tracce di quest’ultimo e sfortunato romanzo; nel maggio del '52 ne appaiono già scritte 140 pagine, e la passione da cui sono segnate pare solo paragonabile alla difficoltà del lavoro stesso:

C’est terrible le travail dans lequel je me suis engagé - mais les cent quarante pages que j’ai déjà écrites, (écrites et réécrites), elles sont parfaites, je crois. Avec les choses vraiment écrites, pas tout simplement nommées.⁶

Difficoltà che è anche rappresentata dal poco tempo a disposizione e dalle continue interruzioni che, come risulta da vari luoghi dell’epistolario,

³ Lettera del 23 maggio 1963.

⁴ E. Vittorini, *Gli anni del “Politecnico”*. *Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1977, p. 394. La postilla che in questa edizione accompagna il testo appartiene in realtà ad una lettera successiva, datata 7 maggio 1952.

⁵ R. Rodondi, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Sellerio, Palermo, 1985, p. 304.

⁶ Lettera a Dionys Mascolo, 7 maggio 1952.

la scrittura deve subire, ma alla quale lo scrittore oppone un'assoluta determinazione:

Je ne veux pas interrompre mon travail que vous savez. A Bocca j'ai continué tous les matins [...]. Mais je veux continuer maintenant. Je m'en fous complètement de terminer. Je pourrais très bien m'en passer de terminer et de publier. Je pourrais ne pas publier pendant dix ans. Mais je ne pourrais pas m'en passer de continuer [...].⁷

Sembra infatti, se seguiamo uno spunto offerto da una lettera a Ranuccio Bianchi Bandinelli, che solo sulla pagina egli ritrovi se stesso e la volontà di lottare anche per altre cose:

Per ora ti dirò dunque soltanto che in riunioni, congressi ecc., io sono molto lontano dal sentirmi il lottatore e il leone che riesce a sentirsi Sartre o altri come Sartre, e che (dopo le scottature degli anni '46 e '47) voglio perciò assolutamente evitare di prendervi parte. È quando sono a tavolino che io riesco a non lasciarmi intimidire, è col mio lavoro di narratore che ho la mia vera possibilità di azione libera, e voglio limitarmi a fare quello che so fare.⁸

Certo la volontà non basta, e nel marzo '53, se le cifre che Vittorini fornisce sono attendibili, il cammino appare percorso molto lentamente: “La chose avance, mais c'est encore loin de la fin. S'approche à toucher, tout simplement, les 170 pages”⁹. Ma è tuttavia un cammino percorso con partecipazione piena:

Je marche nu-pieds dans mon travail. J'aime, je peux dire, de sentir la poussière de la route sous la peau de mes pieds. Et je reviens continuellement sur mon travail, sans qu'il soit nécessaire, bien des fois, uniquement pour savoir ce que lui donne le fait d'altérer un rapport, d'anticiper une rencontre, de changer certaines circonstances. J'avoue que je risque de devenir maniaque. Mais plus que jamais c'est que je crois “au livre” maintenant, au livre à nous, et pas à des livres à nous, pas à un des livres à nous.¹⁰

⁷ Lettera a Dionys Mascolo, 2 ottobre 1952.

⁸ Lettera a Ranuccio Bianchi Bandinelli, 15 dicembre 1952.

⁹ Lettera a Dionys Mascolo, 28 marzo 1953.

¹⁰ Lettera a Marguerite Duras, 12 aprile 1953.

Una battuta d'arresto sembra segnare l'estate, stando ai cenni sparsi che si incontrano¹¹, ma la fine dell'anno e l'inizio del successivo sono di nuovo caratterizzate dall'impegno, pur contrastato, a continuare nella scrittura, tanto che in febbraio rifiuta un invito del British Council a recarsi in Inghilterra:

J'ai dit non à cause avant tout et surtout de mon travail. Dans cette peur: que je veux pas risquer d'être détoné des intérêts que je poursuis dans mon travail par des choses que je vois la première fois dans ma vie et qui peuvent me mettre des nouveaux intérêts dans les nerfs.¹²

Certo Vittorini appare consapevole di essere “ancora lontano dal giungere in porto”¹³, e alla fine del '54, dopo mesi di lavoro insoddisfacente, la disavventura giudiziaria del fratello Ugo, con i contraccolpi psicologici e pratici che comporta, sembra dare un taglio netto alle speranze di una conclusione non troppo remota:

J'espérais de terminer mon roman avant l'été. Et maintenant j'ai peur de ne jamais plus arriver à le terminer.¹⁴

Raffaella Rodondi, che ha già seguito con attenzione questo percorso compositivo, registrando in particolare le dichiarazioni pubbliche di Vittorini e i brani del romanzo anticipati in rivista, pensa di poter indicare proprio nel novembre 1954 una interruzione sostanzialmente definitiva¹⁵; e forse è così per quanto riguarda la parte propriamente ideativa del lavoro, perché gli scarsi accenni che troviamo nelle lettere del '55 e del

¹¹ Lettere a Giuseppe Cintioli (22 agosto 1953), a Leone Piccioni (2 settembre 1953), a Silvio Guarnieri (6 ottobre 1953).

¹² Lettera a Dionys Mascolo, 19 febbraio 1954. Nello stesso febbraio, si rivolge a Sergio Antonielli (di cui sta per pubblicare fra i “Gettoni” il romanzo *La tigre viziosa*) per fargli leggere “una cinquantina di pagine mie per un consiglio”; pagine appartenenti appunto alle *Città del mondo*.

¹³ Lettera a Leone Piccioni, 25 marzo 1954.

¹⁴ Lettera a Dionys Mascolo, 6 dicembre 1954.

¹⁵ Note ai testi della Rodondi in E. Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di M. Corti, Mondadori, Milano 1974, v. II, p. 948.

'56 parlano piuttosto della difficoltà di operare in un senso che non sia “da ingegnere”¹⁶. Bisognerà tuttavia osservare che non viene meno in tutto questo periodo lo sforzo di continuare, e che anche dopo i terribili mesi di fine '55, segnati dalla malattia e dalla morte di Giusto, Vittorini cerca di “ricominciare” proprio attraverso questo lavoro¹⁷. Ancora alla fine del '56 egli sembra riprenderlo¹⁸, ma l'impegno parallelo che ormai gli richiede il *Diario in pubblico*, e gli avvenimenti politici che di quell'anno abbiamo già ricordato lo hanno ormai distratto definitivamente dalla meta. Ancora giustamente è la Rodondi a segnalare le dichiarazioni rilasciate alla rivista “Il Punto” nell'agosto 1957, che segnano un distacco incolmabile dall'ipotesi originaria, e che annunciano un diverso progetto (non sarà altro che tale, in effetti), di tre più spigliati romanzi.¹⁹

Da qui in poi non è forse più lecito parlare delle *Città del mondo* senza operare distinzioni, anche se il titolo verrà conservato come tale per quel “romanzo scenico” che sortirà dal progettato film con Nelo Risi e Fabio Carpi e che vedrà la stampa solo nel 1975²⁰, insieme alle principali lettere che riguardano la questione. Dovremo solo precisare che Vittorini continuerà a parlare solo di due romanzi, finché non affermerà, nella lettera a Risi dell'11 luglio 1960, di aver rinunciato anche a quelli, considerandone bruciate le possibilità sia dall'ipotesi filmica sia dal suddetto “romanzo scenico”, che proprio nel '60 pare giungere a compimento.

3. È a questo punto che possiamo inserire nel discorso un tassello nuovo. Se è nota, infatti, l'abitudine di Vittorini di offrire in rivista anticipazioni dei suoi romanzi, si può anche affermare che l'approdo alla forma-volume delle sue pagine narrative sancisca in qualche modo, se

¹⁶ In particolare la lettera a Vasco Pratolini del 20 febbraio 1956, citata dalla stessa Rodondi.

¹⁷ Lettere a Leone Piccioni (18 dicembre 1955) e a Vasco Pratolini (25 gennaio 1956).

¹⁸ Lettera a James Laughlin, 25 gennaio 1957.

¹⁹ C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini. “Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo”*, in “il Punto”, 10 agosto 1957, p. 15-16.

²⁰ Cfr. E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di N. Risi e un'appendice di lettere di Vittorini a N. Risi e F. Carpi, Einaudi, Torino 1975.

non il loro compimento, almeno la rinuncia ad esso, o quanto meno il riconoscimento di uno stadio diciamo “consolidato”. Così è stato per il *Garofano*, così per *Erica* e per *Garibaldina*, senza che ciò precludesse comunque ulteriori (e per altro sempre abortiti) tentativi di sviluppo.

Ecco, ciò che non è noto è che una parte delle *Città del mondo* è stata pubblicata non solo in rivista, ma anche in volume, dichiarando così concluso, in qualche nodo, il suo percorso di work in progress. Se la cosa è finora sfuggita, come mi pare, all’attenzione, ciò è stato perché la pubblicazione è avvenuta sotto un titolo in qualche nodo ingannatore, e perché non è avvenuta in Italia, quasi l’autore coltivasse in proposito un’ultima riserva mentale, e sperasse ancora in una possibilità di riprendere il tutto e di pubblicarlo – in Italia e in italiano – in forma più sviluppata.

Le pagine di cui parlo sono quello apparse originariamente sulla rivista “Il Mondo” sotto il titolo *Le meretrici*²¹: ritoccate però in più punti rispetto a quella pubblicazione, e soprattutto svincolate rispetto a ciò che, sul “Mondo”, ancora le legava al complessivo progetto del romanzo, facendo cogliere l’intersecarsi delle due principali vicende, quella di Rosario e Nardo e quella di Rea Silvia.

Così veniva infatti presentata sulla rivista (e così viene tuttora presentata, nelle edizioni delle *Città del mondo*, al cap. XXXIV) la meretrice Odeida, della quale si comincia a raccontare:

Una di costoro, mentre Rosario dormiva accanto alle ceneri del suo fuoco, aveva lasciato, alle quattro e mezzo del mattino, la città di Regalbuto e se ne veniva in carretto verso Agira [...]²²

E più avanti:

Ma s’accese di Rosario che si stirava le braccia sull’ingresso della sua grotta, una cinquantina di metri più a monte della strada, e non finì di scavalcare il muro [...]²³

²¹ Il testo apparve in due puntate, il 17 e 24 agosto 1954.

²² E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 532.

²³ Ivi, p. 533.

Nella nuova versione, il primo brano manca completamente dell'inciso riguardante Rosario, e il secondo sostituisce il nome proprio con quello innocuo di "un giovane", senza altrimenti alterare il testo. La stessa cosa avviene al brano iniziale di quello che in *Città del mondo* è il cap. XXXVI, mentre ancora al XXXIV, e in modo analogo, scompare la "ragazza girovaga del Val Demone" che rimandava a una Rea Silvia apparsa già nelle pagine iniziali del romanzo (cfr. cap. V) e che avevamo visto poco prima dell'arrivo di Odeida intenta a spiare Rosario e Nardo, sostituita anch'essa da "una ragazza" altrimenti sconosciuta.

Sono interventi di pochissimo conto, attuati con una facilità che mostra una volta di più, se ce ne fosse bisogno, l'indipendenza quasi assoluta dei vari motivi che si intrecciano nelle *Città del mondo* (anche se si tratta di un'indipendenza – si dirà qui tra parentesi – che non inficia il complessivo piano simbolico del romanzo, e che non dovrebbe essere quindi citata a detrimento del significato organico dell'opera), eppure importantissimi perché era proprio grazie a questi esili legami che si attuava nel romanzo lo snodo decisivo della vicenda, finora concentrata su Rosario e Nardo, verso un fuoco narrativo nuovo, quello costituito appunto dalla vicenda delle "meretrici". Vicenda che di lì si sviluppa infatti, ma che era stata considerata solo come parte della narrazione, mentre ne scopriamo ora una esistenza anche autonoma, collocabile come tale accanto ad analoghi pezzi dello scrittore Vittorini. Eccoci infatti alla nuova voce bibliografica, ed anzi alle nuove voci, perché si tratta di ben due titoli, apparsi entrambi nel 1961 uno in Francia e l'altro in Gran Bretagna, che associano a due racconti già apparsi in Italia in un unico volume nel 1956, *Erica* e *La garibaldina*²⁴, un terzo racconto intitolato appunto a quelle "meretrici" che non erano invece mai apparse da noi in volume²⁵.

²⁴ E. Vittorini, *Erica e i suoi fratelli. La garibaldina*, Bompiani, Milano 1956.

²⁵ Non è qui il luogo per descrivere il testo nei particolari, ma basti dire che il dattiloscritto cui facciamo riferimento era stato individuato da Raffaella Rodondi nel Fondo Vittorini (cfr. *Le opere narrative*, cit., v. II, p. 955); all'acume della studiosa era mancato però il riscontro oggettivo, sì che le era parso soltanto testimonianza "del progettato libro delle *Meretrici*".

L'edizione francese si limita ad allineare i tre titoli dando solo risalto tipografico, nel frontespizio, al primo di essi: *Erica, suivi de La Garibaldienne et de Les Filles de joie*²⁶, e in copertina si limita anzi al solo *Erica*, ribattezzandolo senza riserve “roman”, mentre l'edizione anglosassone, che colloca in prima posizione *Le meretrici* traducendo con *Women of the Road*, titola complessivamente, con facile metaplasma ma con ardita ed efficace metafora che tiene insieme tutti e tre gli “short novels”, *Women on the road*²⁷, mettendo decisamente l'accento su un motivo che nei tre racconti vittoriniani è insieme realistico e simbolico, e che nonostante la diversa valenza che assume volta per volta può davvero e bene proporsi come emblematico del volume.

Volume, aggiungeremo subito, dedicato dunque a sole donne, e che non esitiamo a dire anche per questo felicemente rappresentativo della narrativa vittoriniana, sia nei suoi aspetti stilistici che in quelli simbolici. Il racconto *Le meretrici* si integra perfettamente ai due più noti, e nonostante la sua esilità (meno della metà di ciascuno degli altri) appare completo ed equilibrato non meno di quelli, sviluppandosi in esso integralmente e non senza un'arguta e insieme avvincente capacità di suspense uno dei motivi centrali della mitologia vittoriniana, e dei suoi più proficui sul piano simbolico, quello dell'inestricabile binomio purezza e ferocia, qui rappresentato dall'incredibile decisione di Rea Silvia di darsi, incontaminata, alla prostituzione.

Odeida e Rea Silvia raggiungono infatti, in queste pur poche pagine, una caratterizzazione completa, e pur messe a fuoco secondo un unico punto di vista (e la prima, in particolare, etichettabile come macchietta, o personaggio “piatto” piuttosto che “a tutto tondo”) non mancano di lasciar intravedere più interessanti possibilità di sviluppo: sì che la loro dimensione appare perfettamente consona alla misura complessiva della

²⁶ Integralmente: *Erica, suivi de La Garibaldienne et de Les Filles de joie*, (*Erica e i suoi fratelli. La Garibaldina. Le meretrici.*), par Elio Vittorini, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Gallimard, Paris, 1961.

²⁷ E. Vittorini, *Women on the Road, three short novels translated from the Italian by Frances Keene [Erica e La Garibaldina] and Bernard Wall [Le meretrici]*, Jonathan Cape, London, 1961.

narrazione e all'unico motivo che vi si esprime, ma tutt'altro che limitata nell'intuizione che le ha dato vita.

Giustamente, invece, Vittorini non riprende qui né i capitoli delle *Città del mondo* che immediatamente seguivano (XXXIX-XL), né le parti battezzate "i camionisti" e "seguito Odeida e Rea Silvia" ivi già pubblicate fra i "capitoli non numerati". Giustamente, non solo perché si trattava di pagine troppo compromesse tematicamente con il resto dell'opera (vi compare infatti e vi ha un ruolo preponderante Manilla, che riconnette le due donne da una parte a Rosario, e dall'altra alla "signora delle Madonie"), o ancora del tutto sganciate da quel tessuto, fluttuanti fra le ipotesi del possibile ("i camionisti"), ma soprattutto perché il nocciolo della vicenda di Odeida e Rea Silvia era davvero già chiuso, e queste pagine né aggiungevano qualcosa ai loro caratteri, né modificavano in qualche modo l'essenzialità di quel nucleo, agendo piuttosto in funzione esplicitamente narrativa e prospettandone un'apertura, dalla compatta dimensione psicologica e simbolica, al più vario mondo dell'avventura.

È ciò che avviene nella storia di Rosario quando, sviluppato e reso esplicito il contrasto con il padre e il motivo della fuga dalla bellezza come motivo insieme generazionale e antropologico, la sua vicenda si incrocia prima con quella di Nardo, e soprattutto con quella di Manilla, abbandonandosi a un gioco di immaginazione che non è forse errato definire un po' troppo facile e infine dispersivo. Certo la materia andava lievitando fin troppo sotto le mani di Vittorini, e al posto dell'originaria unità ideativa il narratore stesso tendeva ormai a percepire "una drammaticità artificiale derivata dalla struttura composita del romanzo, e non dai fatti, non dall'espressione dei fatti".²⁸

Siamo tornati così alle dichiarazioni dell'agosto '57, e al dissolversi dell'impianto originario delle *Città del mondo*. E siamo ad una storia che è già stata raccontata e che è stata, purtroppo, tutta storia postuma, fatta di ipotesi e magari di illazioni, di troppe pagine rimaste bianche e che anche la conoscenza dell'epistolario non potrà aiutarci a colmare.

²⁸ C. Mangini, *Incontro con Elio Vittorini*, cit., p. 15.

Más hombre

Massimo Raffaeli

1. Nel senso comune della sinistra italiana il nome di Elio Vittorini evoca più di ogni altro il nesso e la disputa tra cultura e politica, il periodo dell'*engagement*, prima della revoca tuttora vigente del cosiddetto mandato sociale agli scrittori fra i pieni anni trenta e lo scadere degli anni cinquanta, tra la guerra di Spagna (che aprì gli occhi e mobilità il meglio dell'intelligenza europea) e la ristrutturazione neocapitalista che la sorprese, la sedusse e definitivamente la disarmò. Vittorini non fa eccezione alla regola, anzi ne è un esempio canonico: fu prima un fascista di sinistra, poi un comunista e un resistente ai ferri corti con la linea del partito, infine un transfuga in costante cooperazione e antagonismo coi vecchi compagni, nonostante le forme della società affluente lo innamorassero e ne mobilitassero la straordinaria curiosità e le risorse di intellettuale, fino all'ultimo, alla stregua di un limite che si poteva superare (e lui l'aveva in effetti superato) ma insieme mantenere ben saldo come fosse una barra d'appoggio, un appiglio senza il quale ogni energia sarebbe andata dispersa, e il percorso retrospettivamente irricognoscibile, l'entusiasmo della militanza dissipato. Fu dunque un comunista e quindi un ex, però rimase un compagno di strada. Tale almeno lo sentiva la cerchia degli interlocutori e la massa un tempo molto consistente dei lettori. Nel quadro più tardo e famoso del nostro realismo socialista, *I funerali di Togliatti* (in cui Renato Guttuso riunisce le icone del Partito Nuovo, gli intellettuali sulla via tracciata dal massimo dirigente del movimento operaio occidentale) il volto di Vittorini compare

vicino a quelli di Jean-Paul Sartre, dello stesso Guttuso, di Velso Mucci (un poeta oggi altrettanto dimenticato) accosto ai ricci selvosi di Angela Davis: davanti, nel fuoco esatto del pannello, c'è Enrico Berlinguer e dietro gli sta la nuca di Ho Chi Min, lo zio Ho profeta di una guerra di liberazione che Vittorini non avrebbe visto conclusa con la vittoria dei "viet", tanto simili ai suoi piccoli siciliani. Un popolo di uomini percossi, indignati, perciò nel lessico vittoriniano "más hombres" rispetto agli aggressori americani. Ancora una volta, il conflitto sarebbe stato non solo tra socialismo e imperialismo, sfruttati e sfruttatori, ma tra uomini e no:

Che cosa vuol dire más hombre? Immagino voglia dire, se l'espressione esiste, "più uomo" [...]¹

e nel dettaglio:

Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano [...] Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma soltanto quello del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame.²

L'espressione è topica e prima ancora che un'etica o una politica (mai sentiti quali ambiti autonomi, scissi dalla fattispecie della scrittura) designa una poetica che, pur nelle inevitabili articolazioni spazio-temporali e nella prodigalità di uno spendersi in ogni sede che pure qualcuno ha scambiato per eclettismo e persino per diletantismo, investe tutta quanta la parabola di Vittorini, riassumibile nei termini di un umanesimo continuamente rivitalizzato, riattivato, infine stremato. Suo è l'antico motto di Terenzio, l'*homo sum*, però disadobbato dei manti e dei sanguinosi alibi veteroumanistici, liberato dell'infamia cortigiana e classista, riportato al pulsare dell'esistenza nuda, laddove l'uomo è costretto a misurarsi con le forze ogni volta rinnovate di storia e natura,

¹ *Prefazione* (1948) a *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1946, p.207

² *Conversazione in Sicilia* (1941), introd. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, p.100.

a trovarvi gli strumenti e nello stesso tempo a rigettarvi le sue maschere false. La mutevole *silhouette* dell'umano (e della sua dialettica negazione) è appunto il luogo in cui converge il senso, il diagramma su cui si misura la verità della scrittura. Anche gli assetti della *polis* non sono pensabili in sé, in astratto, ma solo in quanto rapportabili a quello, ai punti di frontiera di un umanesimo radicale che gli scritti recuperati, selezionati e talora riformulati per il *Diario in pubblico*³ rappresentano in maniera itinerante, come nota con grande limpidezza Italo Calvino: “[...] è sempre il rapporto uomo-mondo quello che gli interessa, è sempre un umanesimo il suo, centrato nella storia degli uomini e negli uomini come storia, nell’opposizione storia-natura. [...] Ma resta chiara l’indicazione di metodo, la linea su cui Vittorini costantemente si è mosso: il primato dell’esperienza e dell’immaginazione sull’assolutizzazione ontologica o gnoseologica o moralistica o estetica; poesia scienza tecnologia sociologia politica come *esperienza e immaginazione*”.⁴

2. Alla pari di altri coetanei, Vittorini ama il fascismo come può amarlo un giovane autodidatta, sradicato e intrepido. Scrive al riguardo Romano Bilenchi, in uno stupendo ricordo dell’amico: “[...] invano ambedue avevamo sperato che il fascismo avrebbe potuto essere una rivoluzione antiborghese, una nuova forma di socialismo.”⁵; e subito aggiunge: “Troie, siamo – diceva Elio – Siamo delle troie. Io pubblicai sul “Bargello” un articolo intitolato *La vera cultura è quella popolare* e Mussolini lettolo e approvato, ne prese lo spunto per istituire il ministero della cultura popolare. Siamo un fiorellino rosso all’occhiello della giacca dei padroni.”⁶ Nel ’38-’39, Vittorini è già oltre; la fronda ai tavoli delle “Giubbe Rosse” o nelle redazioni di “Solaria” e “Letteratura”

³ *Diario in pubblico* (1957), nuova ed., Milano, Bompiani, 1976.

⁴ Italo Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in “Il menabò”, n.10, 1967, poi in *Una pietra sopra (Discorsi di letteratura e società)*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 130 e 149.

⁵ Romano Bilenchi, *Vittorini a Firenze*, in *Amici*, Torino, Einaudi, 1976, p. 115.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

significa l'antifascismo di chi a D'Annunzio preferisce Svevo e Montale, ai tromboni dell'Accademia d'Italia oppone Stendhal e Melville. In particolare l'America, il mito dell'altrove e del perfetto antipode, gli si configura come palingenesi di civiltà, senso e plenitudine umana. Per la prima volta vi si localizza l'*humanitas* di contro alla barbarie, anche perché esente dai fardelli della tradizione:

[...] uno magari arrivato di fresco dal vecchio mondo e che abbia il suo carico di vecchio mondo sulle spalle ma lo porti come un carico di spezie, di aromi, non di pregiudizi feroci. America significherà per lui uno stadio della civiltà umana, egli l'accetterà come tale, e sarà americano in tal senso, puro, nuovo, senza nulla in sé di quanto dell'America è già morto e puzza.⁷

Quasi in ogni paese, insomma, vi è conflitto tra uomini civili e uomini barbari. Risultato di questo conflitto potrebbe essere un incivilimento generale come un imbarbarimento generale.⁸

Sono gli anni degli astratti furori che introducono alle salmodie di *Conversazione in Sicilia* e presto si inoltrano nei foschi recitativi di *Uomini e no*, ormai in presa diretta con il disumano e l'antiumano. Nel '43-'44, l'umano risulta viceversa la lotta armata al nazifascismo, la redazione clandestina dell'"Unità". L'entusiasmo, l'intrepidezza che al solito vi manifesta non bastano a fugare le distanze e i sospetti di dirigenti e capi militari; così Pietro Secchia in una corrispondenza riservata del 1943: "Tenete presente che Vittorini è anche lui uno di questi compagni intellettuali, molto giovani di partito, con ancora scarso spirito di partito, con tutte le qualità e i difetti che hanno gli artisti. Egli ha già servito e potrà ancora essere utile domani al Partito: lo dobbiamo buttar via? Voi sapete bene che con questa gente non si può trattare alla stregua di tutti gli altri."⁹ Nel suo schematismo il linguaggio di Secchia rende giustizia alla posizione dello scrittore. Egli è infatti nel partito ma non è del partito; lontanis-

⁷ "Letteratura", n.5, 1938, poi in *Diario cit.*, p. 97.

⁸ "Omnibus", n.38, 1938, poi in *Diario cit.*, p.102.

⁹ Paolo Spriano, *Storia del Partito Comunista Italiano*, Torino, Einaudi, 1975, vol. VII, p.204.

simo da tesi dottrinarie, estraneo al marxismo e all'ortodossia, nel fuoco della lotta e poi della battaglia politico-culturale (come risulterà in "Politecnico" e nella polemica con Togliatti) insegue una ossessione allegorica, una estrema possibilità dell'uomo, un ampliamento della coscienza e dello spirito di appartenenza dell'umano all'umano. La nota che nel '45 fa seguire in allegato a *Uomini e no* non potrebbe essere più lucida:

Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice coscienza umana. La mia appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti io sono.¹⁰

L'arte è essere, umanità e coscienza in atto, formata e solidificata nell'opera; la politica al contrario appare una tensione, lo slancio del voler e dover essere, un orizzonte che proprio all'opera spetta di tradurre in consapevolezza, in gesto/simbolo/parola. In *humanitas* .

3. Il discrimine che separa il moto centrifugo della politica (la sua eteronomia) da quello centripeto dell'arte (la sua autonomia) preannuncia il programma di "Politecnico" e, persino ovviamente, la lettera a Togliatti del gennaio '47. Alle accuse di intellettualismo e di astratto umanitarismo mossegli da uno strenuo fedele alla linea quale Mario Alicata ("[...] mi perdonino Vittorini e gli altri amici della corrente "Politecnico", il linguaggio col quale essi vogliono parlare agli altri uomini ha sì una presunzione di maggiore "umanità", ma, in pratica, è risultato quanto mai "astratto" ed "esteriore" [...])¹¹ Vittorini replica alludendo al lavoro della

¹⁰ *Uomini e no* (1945), Milano, Mondadori, 1973, p.199.

¹¹ Mario Alicata, *La corrente 'Politecnico'*, (1946) poi in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 244.

cultura come laicità permanente, come umanesimo integrale che sappia anticipare e per converso ereditare le conquiste della scienza e della politica alla maniera di un laboratorio, di un eterno banco di prova:

La cultura che perda la possibilità di svilupparsi in quel senso di ricerca che è il senso proprio della cultura [...] lascia inadempito un compito per “aiutare” ad adempierne un altro. [...] La linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione, non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica.¹²

Il rifiuto di suonare il famoso piffero per la rivoluzione, di farsi cioè chierico di un'arcadia rossa, rivela una divergenza peraltro ormai perfettamente descritta: “L'obiettivo del Partito, anche nel programmare una rivista quale “Politecnico”, era pertanto di unire, e per la guerra di Liberazione e per dopo, le forze democratiche del paese per un comune programma di azione e di collegarsi con le forze che avrebbero avuto un peso determinante nella situazione postbellica”¹³; d'altronde la tesi di Vittorini per una cultura “come funzione e forma di vita umana portava a dilatare e infine a stravolgere le indicazioni che il Partito dava [...]”.¹⁴

A segni invertiti, oggi sappiamo, confligge nella disputa un'identica premessa progettuale. Scrive al riguardo Gian Carlo Ferretti: “[...] pur con tutta la vitalità, problematicità, apertura, dinamismo del “Politecnico” rispetto al tatticismo, strumentalismo, chiusura, tradizionalismo, accademismo dei suoi antagonisti, la cultura vittoriniana e la politica togliattiana finiscono per proporre un modello intellettuale fondamentale non diverso: incontrandosi cioè in una stessa concezione e pratica di *militantismo intellettuale*, in una stessa diretta e forte *finalizzazione politica della cultura*”.¹⁵ La quale entra ufficialmente in crisi proprio grazie e nel corso della stessa polemica. Del resto il prezzo che lo scrittore

¹² “Politecnico”, n. 33-34, 1947, poi in *Diario* cit., pp. 297-300.

¹³ Marina Zancan, *Il Politecnico e il PCI tra Resistenza e Dopoguerra*, in “Il Ponte”, numero speciale, 1973, p. 1006.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1009.

¹⁵ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 105.

paga alla chiusura della rivista e all'uscita dal partito è altissimo, se coincide da un lato col sostanziale silenzio d'autore e dall'altro col progressivo mutarsi della autonomia intellettuale nella separatezza che già nel discorso ai "Rencontres Internationales" di Ginevra (1948) ha un sapore vagamente e inopinatamente crociano, con la troppo insistita rivendicazione dell'*engagement* naturale dell'arte:

L'attività artistica è conoscitiva di per se stessa. Ci fa conoscere qualcosa della realtà ch'essa soltanto sa farci conoscere e che le altre attività conoscitive non possono farci conoscere. Essa non 'traduce' in forme d'arte le stesse cose che ci dà la filosofia e la politica. [...] Non si può tradurre la conoscenza artistica in un altro tipo di conoscenza.¹⁶

È l'identico sapore che si avverte nel celeberrimo articolo che (senza essere un'abiura né, tanto meno, un pedaggio ai rancori della guerra fredda) identifica comunque Chiesa e Partito e, all'opposto, umanesimo e liberalismo in una sorta di ciclo ideale ed eterno:

Certo è già quello che era la Chiesa cattolica nel Medioevo: una forza che si serve della storia, che trascina la storia, che lusinga la storia, che è nella storia, che fa storia, e che tuttavia arresta o inceppa la vera corrente (positiva) della storia. [...] La quale è ancora la millenaria corrente liberale in cui la rivoluzione di classe della borghesia seppe riunirsi.¹⁷

4. L'ultimo decennio vittoriniano inizia con l'indimenticabile '56, l'anno zero dei comunisti, che prelude in Italia al boom economico, ai governi di centrosinistra e alla letteratura della neoavanguardia. Lo scrittore vive l'ultima e più ambigua reincarnazione del proprio umanesimo, annunciandolo, giusto nel '56, con assoluto ottimismo:

In questa capacità di rimettere tutto in questione, caso per caso e problema per problema, risiede peraltro la possibilità di ciascuno di partecipare alla storia.¹⁸

¹⁶ *Diario*, cit., pag. 343.

¹⁷ *Le vie degli ex comunisti*, in "La Stampa", 6 sett. 1951, poi in *Diario*, cit., p. 389.

¹⁸ "Tempo presente", n. 9, 1956, poi in *Diario*, cit., p. 424.

E' ormai un autore clandestino (alle prese con un libro straordinario, inconcluso e inconcludibile, *Le città del mondo*) ed è insieme un *editor* di punta, tra la stagione dei "Gettoni" einaudiani e il progetto del "Menabò" dove spera di veder riflesso tanto il tracollo del veteroumanesimo quanto la sua resurrezione per il tramite della civiltà delle macchine. Ma, sottolinea ancora Ferretti, "Il 'nuovo' in sostanza, come termine fundamentalmente alternativo e positivo, si identificherà con la realtà industriale nel quadro di una visione tendenzialmente acritica [...]".¹⁹ I referenti e i linguaggi delle nuove scienze umane (antropologia, sociologia, tecniche del *management*) incassati con la voracità del neofita ed il consueto entusiasmo da autodidatta lo illudono di un'apertura d'orizzonte che in realtà è una chiusura o meglio una ambigua liquidazione. Vittorini continua a sentirsi un compagno ma non vede (non sa o non vuole vedere) che l'uomo col monolocale, con la seicento pagata a rate, con la tv nel tinello, è certo "più uomo" del bracciante da latifondo e dell'operaio-artigiano (che egli oppone meccanicamente, in effigie) ma lo è, scriverebbe Marcuse, in una sola e ad una sola dimensione, quella del valore di scambio, del ciclo eterodiretto di produzione/consumo che tende a cancellare il legame sociale e a rendere inessenziale ogni istanza di impegno politico: dunque l'uomo è meno, decisamente meno, uomo. C'è davvero qualcosa di struggente, di malinconico, nell'ottimismo che anima l'estremo Vittorini, specie negli appunti de *Le due tensioni*, dove il credito affidato al presente assume paradossalmente i toni di una requisitoria antiumanistica. Alla fine, per lui, tutto l'umanesimo è il vecchio umanesimo, è l'umanesimo dei reazionari e dei filistei:

[...] e da allora ogni posizione umanistica è stata antiscientifica in senso globale che è anti-democrazia, anti-sviluppo, antirinnovamento a tutti i livelli della vita associata - l'umanesimo è contro le macchine - è contro la produzione industriale - è contro le tecniche - è contro ogni sperimentazione - è contro ogni innovazione che non sia relativistica e restauratoria [...].²⁰

¹⁹ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 177.

²⁰ *Le due tensioni (Appunti per una ideologia della letteratura)*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 202.

Más hombre

Che potesse scambiare le sirene del neocapitalismo per l'annuncio di una nuova giovinezza del mondo non è solo il sintomo d'una sua definitiva *impasse* di intellettuale e di autore ma anche, e soprattutto, il segno della opacità che da allora neutralizza e/o mistifica l'impegno politico di molti e quasi tutti i nostri scrittori. Di lui ha detto Fortini, in un epigramma che sembra offenderlo ma in realtà ne denuda la più fonda radice psicologica: "Credeva alla gioventù come a una giustizia. Non volle mai sentirsi ingiusto. Invecchiare gli fu difficile".²¹

²¹ Franco Fortini, *Tre ricordi per Vittorini*, (1954), in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, p. 255.



Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

“I quaderni” per la letteratura

N. 2 - 1992

Poesia magica di Bruno Barilli

a cura di

Gabriele Ghiandoni

Supplemento al N. 6

Le riviste letterarie delle Marche. Indici, 1980 - 1992

a cura di

Marco Ferri e Massimo Raffaelli

N. 11 - 1994

Clandestini rimossi

Scrittori italiani fra gli anni Cinquanta e Settanta

a cura di

Gian Carlo Ferretti, Massimo Raffaelli e Francesco Scarabicchi

Agli abbonati in omaggio

Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia

a cura di

Massimo Raffaelli

TranseuropA / Saggi £ 25.000

Abbonamento annuo L. 30.000 - Abbonamento + Socio L. 50.000
Abbonamento sostenitore L. 100.000 - Un numero arretrato L. 10.000
(L. 20.000 doppio)

I versamenti possono essere effettuati su C. C. postale N. 14077606
o tramite assegno di C. C. bancario intestato a
Istituto Gramsci Marche, via Cialdini, 41 - 60122 Ancona