

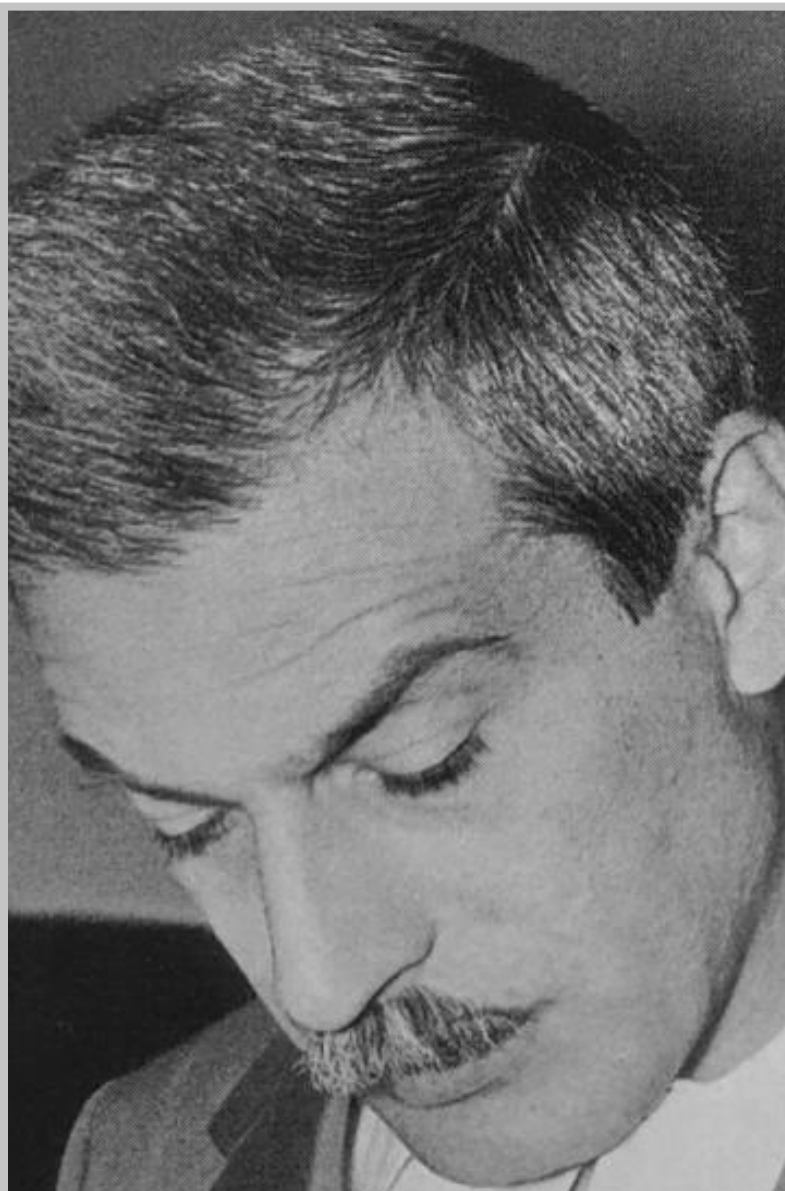


GALLERIA |

## Un istinto da raddomante

Elio Vittorini e le arti visive

a cura di Corinne Pontillo





## **Introduzione a *Un istinto da rbdomante. Elio Vittorini e le arti visive***

di Corinne Pontillo

Fotografie, frammenti pittorici, successioni cinematografiche: la declinazione plurale dell'immagine si adatta alla poliedrica attitudine alla visualità e ai ricettivi interessi manifestati da Elio Vittorini nel corso della sua intensa attività intellettuale. Lo scrittore siciliano rivela in più occasioni un'attenzione tutt'altro che saltuaria nei confronti dei linguaggi visivi e figurativi, talvolta elaborando personali possibilità di impiego delle immagini e oggettivando le proprie riflessioni in precise opere letterarie o in esperienze giornalistiche 'd'autore'. La Galleria propone una panoramica ad ampio spettro del rapporto tra Vittorini e i codici visuali e, situando nel *corpus* dello scrittore un ideale punto di partenza, invita ad un'indagine che spazia dai contributi di matrice teorica e critica ai romanzi illustrati, alle curatele, alle collaborazioni con la stampa periodica, ai lavori editoriali che, a vario titolo, si pongono come specola di un'apertura alle potenzialità espressive delle immagini.

A inaugurare la mostra virtuale è la sezione intitolata ***L'impurità dello scatto***, dedicata alla concezione e all'utilizzo della fotografia da parte di Vittorini; vi rientrano le dibattute forme fototestuali dell'antologia *Americana* e della settima edizione di *Conversazione in Sicilia*. La sezione ospita, inoltre, un recupero critico delle dichiarazioni dell'autore intorno allo statuto della fotografia e nuove letture della dimensione diegetica che contamina gli scatti disposti in sequenza, tanto nel campo narrativo, quanto nel settore della pubblicistica, all'interno del quale svetta lo straordinario laboratorio verbo-visivo del *Politecnico* e l'elaborazione del genere del 'fotoracconto' a firma di Luigi Crocenzi.

Il lungo dialogo di Vittorini con la pittura sarà al centro di ***Un parlar figurato...***, in cui sfilano, nell'ambito di una articolata serie di testimonianze, gli scritti sull'arte; i protagonisti dell'interazione tra lo scrittore e l'universo pittorico, primo fra tutti Renato Guttuso; le iniziative editoriali che, sotto la responsabilità di Vittorini, approdano nei primi anni Quaranta alla pubblicazione per Bompiani della collana illustrata Pantheon e della collezione universale Corona, e giungono sulla soglia del decennio successivo fino ai sofisticati Millenni einaudiani.

La medesima impostazione, volta a scandagliare una produzione insieme teorica e creativa, viene seguita anche nella sezione ***Tra pellicola e volontà poetica***, dove è il cinema a guidare e a suggerire il taglio degli approfondimenti, grazie alle suggestive contaminazioni letterarie e alle numerose opportunità ermeneutiche offerte dalle recensioni cinematografiche di Vittorini e dagli adattamenti, che passano, ad esempio, attraverso il tentativo di riscrittura delle *Città del mondo* in forma sceneggiata o le trasposizioni per le sale dei romanzi dell'autore.

Ad ampliare il ventaglio delle relazioni e delle intersezioni di marca vittoriniana tra i linguaggi contribuisce il penultimo segmento della Galleria con ***A teatro: abbozzi e riscritture***, che accoglie sia i riferimenti relativi al colloquio dello scrittore siciliano con il codice teatrale, sia le rivisitazioni per la scena delle opere di Vittorini. Dall'ampia produzione riscontrabile in seno alla fortuna scenica dei romanzi dell'autore emergono dunque temi, personaggi, ambientazioni afferenti all'immaginario letterario vittoriniano ed elaborati in anni recenti da artisti e registi come i fratelli Napoli, Gianni Salvo, Carmelo Rifici.



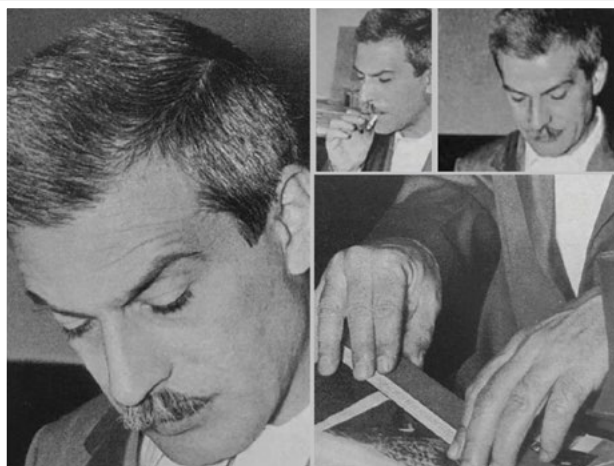
Chiude la rassegna la sezione ***Grafica e vignette politecniche***, che estende l'osservazione dei rapporti tra Vittorini e le immagini alla lettura degli aspetti più strettamente legati alla comunicazione visiva e al *medium* fumettistico, attraverso i casi di studio emersi dall'assetto del *layout* del *Politecnico*, frutto di una felice comunione professionale e umana tra Vittorini e Albe Steiner, e dalle 'strisce' modernamente accolte tra i fogli dello stesso periodico.

La mappatura che qui si è cercato di delineare non può che rappresentare un campionario di esempi, significativi ma non ancora esaurienti il ricco bagaglio di suggestioni, di spunti critici e di fertili orizzonti interpretativi offerti da uno scrittore che, a partire dalla lettura giovanile e inquieta del *Robinson Crusoe* e del disegno stampato in copertina, ne trattiene impressa sulla retina la folgorazione visiva restituendola in un lungo percorso di conversazione tra figure e parole.

#### *Testi di*

Marco A. Bazzocchi, Virna Brigatti, Silvia Cavalli, Lucia Geremia e Anna Steiner, Giuliano Maroccini, Marina Paino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Maria Rizzarelli, Giovanni M. Rossi, Simona Scattina, Chiara Tognolotti, Carmen Van den Bergh, Daniela Vasta.

*Si ringraziano per la gentile concessione delle immagini Anna Steiner, gli eredi di Alberto Savinio, Masiar Pasquali, Simone Raimondo, Chiara Scattina. Gli autori e la curatrice rimangono in ogni caso a disposizione degli aventi diritto con cui non è stato possibile comunicare.*





GALLERIA | **UN ISTINTO DA RABDOMANTE**  
ELIO VITTORINI E LE ARTI VISIVE

**1. L'impurità dello scatto**





## 1.1. *Fotografia Americana*

di Corinne Pontillo

La lunga frequentazione ‘fattiva’ delle arti figurative che contraddistingue l’attività editoriale di Elio Vittorini concorre ad arricchire il prospetto degli esempi di apertura dello scrittore nei confronti dell’universo visuale. Durante la collaborazione con Bompiani, alle soglie degli anni Quaranta, per la collana Pantheon da lui ideata, l’autore si occupa della ricerca negli archivi e dell’impaginazione delle illustrazioni. «Dei compiti redazionali per “Pantheon”», conferma Raffaella Rodondi, «quello attinente al reperimento e alla scelta dell’iconografia è forse il più gradito a Vittorini che lo assolve con inventiva e passione, provvedendo in vario modo alla ricerca delle fonti» (LAS II, p. 123). Lo stesso accadrà, tra il 1949 e il 1952, per la collezione einaudiana dei Millenni, per la quale Vittorini, in contatto con l’Archivio Alinari, cura l’illustrazione di tre classici, *Il Decameron*, *l’Orlando furioso* e le *Commedie* di Goldoni.

Il corredo illustrativo della collana Pantheon è costituito da riproduzioni di opere d’arte, tranne che nel caso di *Americana*. L’antologia che raccoglie testi di narratori statunitensi dalle origini fino all’età contemporanea è metafora di una letteratura sulla quale non gravano il peso e i condizionamenti della tradizione europea ed è illustrata prevalentemente da fotografie e da scatti rappresentativi del realismo americano degli anni Trenta. È noto come al momento delle sue prime apparizioni l’opera vada incontro a un difficile percorso editoriale che determina l’eliminazione delle note introduttive di Vittorini e coinvolge anche la colonna iconografica. Pubblicata per la prima volta nel 1941, in un’edizione che non verrà diffusa, *Americana* subisce la manovra ideologicamente ‘correttoria’ garantita dalla prefazione di Emilio Cecchi, confluita nella versione del marzo 1942, che riconduce (e riduce) lo slancio metaforico dei corsivi vittoriniani ai «segni d’una moda» (Cecchi 2015, p. 1457), salvo vedersi nuovamente negata la ratifica del nulla osta fino a quando il veto ministeriale non culmina nella decisione di sostituire i corsivi del curatore con una selezione di passi critici e, dunque, nella stampa di una ulteriore edizione, effettivamente distribuita, dell’ottobre 1942.

Lungo il tortuoso *iter* che segna i tentativi di pubblicazione dell’antologia da parte di Vittorini e dell’editore Bompiani, la presenza o meno delle immagini mostra una significativa eloquenza in rapporto al rilievo, anche politico, ad esse conferito. Sebbene il disegno di una componente illustrativa non sia da escludere fin dalle prime fasi di progettazione del volume, la versione del 1941 ne risulta priva. Accompagnata dalle fotografie, oltre che dallo scritto introduttivo di Cecchi, invece, è quella risalente al marzo 1942, che si suole indicare come la seconda edizione ‘fantasma’ dell’antologia, di cui Vittorini riesce a salvare alcuni esemplari in sedicesimi sciolti. In tale veste editoriale finirà nelle mani di alcuni amici; tra questi, Cesare Pavese ha così modo di enunciare quelle celebri parole di apprezzamento che lo inducono ad attribuire, in una lettera del 27 maggio 1942, «tutto il pregio e il senso dell’*Americana*», già minata dalle affermazioni faziose dello scritto di Cecchi, alle note di Vittorini, e gli consentono di chiudere l’epistola con il noto commento: «Mi sono piaciute le illustrazioni» (Pavese 1966, p. 634).

Le fotografie vengono recuperate anche nella menzionata edizione dell’ottobre 1942, priva dei corsivi vittoriniani. E se è vero che a questa altezza la proposta di un antidoto all’asfittica cultura italiana articolata sulla ‘ferocia’ e sulla ‘purezza’ di una civiltà altra, moderna, vitale, idealmente democratica si stempera nel controllo a cui è stata sottoposta l’opera e nella revisione che ne è conseguita, le immagini rimangono refrattarie alle

manipolazioni della censura e «fanno a pugni con la prefazione di Emilio Cecchi» (Panicali 1994, p. 183); del resto, come ha notato Riccardo Paterlini, il corredo illustrativo «sembra rimanere come muto elemento di resistenza della costruzione mitografica vittoriniana» (Paterlini 2017, p. 262).

Tra le vicissitudini di una travagliata vicenda editoriale, la colonna illustrativa di *Americana* ha faticato a imporsi agli occhi della critica. Se il percorso dei testi dell'antologia è stato oggetto di dettagliate ricostruzioni – basti ricordare gli studi di Manacorda (1978, pp. 63-68), Rodondi (LAS II, pp. 162-177), Esposito (2009) – per una lettura specifica delle fotografie del volume e per conoscere le fonti utilizzate un punto di riferimento fondamentale rimane lo studio di Giulio Ungarelli (2008), poi ripreso e ampliato da Paterlini (2017). La bibliografia, ancora limitatamente nutrita, dedicata alle immagini del volume scorre parallela agli episodi di omissione o di parziale riproduzione dell'apparato fotografico di *Americana* nelle edizioni postume, tra le quali è possibile ricordare quella apparsa nel 1968 a cura di Sergio Pautasso, che ripristina i corsivi vittoriniani ma estromette la componente visiva (un campionario esemplificativo della colonna illustrativa è raggruppato e riprodotto nell'edizione economica Bompiani 1984 in due volumi, mentre la versione integrale delle immagini e delle didascalie è oggi disponibile all'interno dell'edizione 2015) [fig. 1].

Eppure, i livelli di significazione dell'opera dipendono dal fatale e reciproco riflettersi delle immagini nei testi, e dal colloquio e dall'espressione dei punti di vista, anche differenti, che ne scaturiscono. Il dato non sfugge a Umberto Eco, che in un intervento del 1980 coglie non solo il rilievo assunto dalla compresenza di più linguaggi tra le pagine dell'antologia, ma ne rintraccia anche il potenziale di 'opposizione' rispetto alle immagini propagate dall'ufficialità del regime, alla fotografia celebrativa e roboante del ventennio:

Il libro era multimediale. Non solo libro di brani letterari e raccordi critici, ma anche una superba antologia fotografica. Immagini prese dai fotografi del New Deal [...]. Insisto sulla documentazione fotografica perché ho saputo di giovani che all'epoca furono culturalmente e politicamente rigenerati proprio dall'impatto con quelle immagini, di fronte alla quali provarono il sentimento di una realtà diversa, e di una diversa retorica, ovvero di una antiretorica (Eco 2003, p. 284).

Anche grazie al meticoloso lavoro di Riccardo Paterlini, il quale, sviluppando appunto gli indizi suggeriti

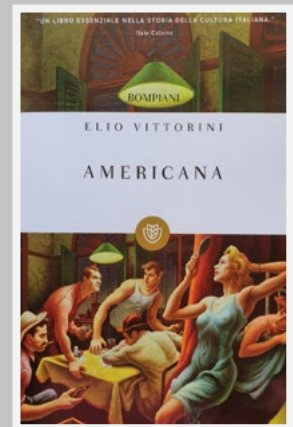


Fig. 1 Elio Vittorini (a cura di), *Americana* [1942], 2015

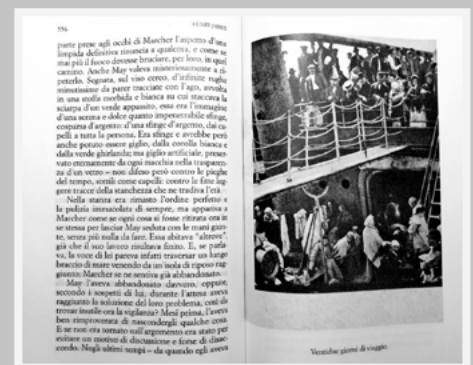


Fig. 2 Elio Vittorini (a cura di), *Americana* [1942], 2015 (fotografia di Alfred Stieglitz *The Steerage*, 1907)

WALKER EVANS  
AMERICAN  
PHOTO-  
GRAPHS

THE MUSEUM OF MODERN ART

Fig. 3 Walker Evans, *American Photographs* [1938], 2016

da Giulio Ungarelli, ha ricostruito le fonti dell'apparato illustrativo di *Americana* e ne ha quasi interamente restituito i crediti, è possibile mettere in luce il retroterra fotografico sul quale si regge la struttura del volume. L'antologia ospita, oltre ad una serie di opere figurative e di fotogrammi di film, anche immagini provenienti dalle riviste statunitensi *Life* o *Camera Work* e da *U. S. Camera Annual*, nonché scatti di alcuni tra i maggiori punti di riferimento della *straight photography* e della fotografia documentaria americana, tra i quali Edward Weston e Lewis Hine, e ancora di protagonisti della scena fotografica mondiale come Alfred Stieglitz [fig. 2]. La componente illustrativa di *Americana* lascia dunque trasparire una cultura fotografica che si può presupporre meno casuale di quanto l'anonimato delle immagini lasci intendere.

In questo scenario, c'è uno sguardo che emerge con vigore, soprattutto nelle ultime parti: quello di Walker Evans, che attraverso l'elegante essenzialità e la potenza documentaria delle sue opere ha creato un solco nella storia della fotografia. Nella seconda metà degli anni Trenta, l'arte di Evans penetra anche in Italia; il canale privilegiato che ne agevola il contatto è rappresentato dal catalogo della mostra delle sue fotografie inaugurata nel 1938 al MoMA di New York, *American Photographs* [fig. 3], recensito a ottobre dell'anno successivo da Giulia Veronesi nel n. 19 di *Corrente*.

La critica si è già soffermata sull'«importanza eccezionale» di *American Photographs* per una cultura assediata dalle limitazioni del regime, sull'impatto determinato dalla circolazione in Italia dell'immagine di «un'America non convenzionale» (Ungarelli 2008, pp. 512-513). Circoscrivendo il campo d'indagine agli 'esercizi fotografici' vittoriniani, il volume diventa anche l'anello di una catena che attraversa la frequentazione del linguaggio fotografico da parte dello scrittore, il quale, con ogni probabilità, attraverso il *fil rouge* che è stato tratteggiato accoglie l'influsso dei procedimenti di connotazione estetica e narrativa del grande fotografo americano e li recupera, a metà degli anni Quaranta, anche durante il lavoro di illustrazione dei fascicoli del *Politecnico*. Tra i brani dell'antologia sono presenti più di venti scatti di Walker Evans su poco meno di centocinquanta illustrazioni complessive; tra questi la *Louisiana Plantation House* [fig. 4], intercalata tra i passi della traduzione di un brano di *Gli indesiderabili di poker flat* di Bert Harte, crea un ponte con il laboratorio *Politecnico*, dove l'immagine è riprodotta tra le illustrazioni della seconda puntata della *Breve storia dell'America*, apparsa nel n. 9. Già fonte visiva di *Americana*, dunque, al volume fotografico di Evans si continuerà ad attingere nel corso della pubblicazione della rivista. Di *American Photographs* faranno parte, infatti, oltre alla citata *Louisiana Plantation House*, anche *Coal*

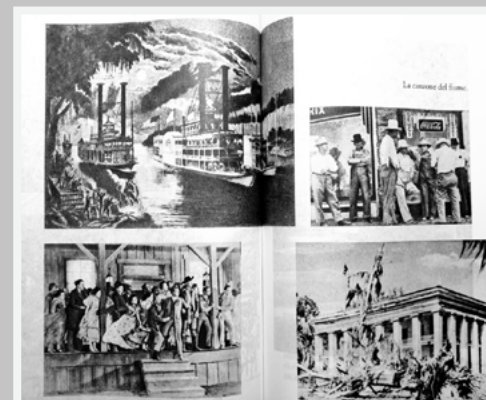


Fig. 4 Elio Vittorini (a cura di), *Americana* [1942], 2015 (in basso a destra, fotografia di Walker Evans *Louisiana Plantation House*, 1935)



Fig. 5 Elio Vittorini (a cura di), *Americana* [1942], 2015





*dock worker*, eseguito nell'Havana nel 1932 e proposto nel n. 24 del periodico, e *Sidewalk in Vicksburg*, realizzata in Mississippi nel 1936 e scelta, nel n. 16 della rivista, come corrispettivo visivo di un articolo sulla *Musica popolare in America. Il ragtime*.

Nell'esplorazione di marca vittoriniana delle potenzialità espressive del *medium* fotografico, *American Photographs* costituisce pertanto un termine di paragone. A questo proposito, è interessante notare come nella descrizione del principio compositivo con cui sono state realizzate le fotografie contenute in *American Photographs* proposta da Lincoln Kirstein sembrino riecheggiare le note riflessioni di Vittorini sul codice fotografico:

Photography in itself probably does not interest him [Evans]: you do not think of him as a photographer first of all. [...] Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication (Kirstein 2016, p. 194).

Sulle fotografie dei monumenti, delle strade di New York, della Pennsylvania, del Mississippi, sui ritratti dei nullatenenti come dei benestanti, sulle studiate architetture delle numerose abitazioni riprese in *American Photographs*, dunque, aleggiano le stratificazioni semantiche attivate dalla 'serie' fotografica, che induce ad andare oltre la percezione della singola immagine. Come già accennato, un criterio di impiego delle illustrazioni che attribuisce significato alla 'sequenza', ai frammenti fotografici disposti in successione, non può che rinviare alla concezione vittoriniana della fotografia, che invita a connettere il catalogo di Walker Evans, probabile ma non unica fonte visiva, con un panorama di influenze visuali decisamente più ampio:

Per il «Politecnico» io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana*, e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. [...] Il valore, il tipo, la qualità intendevo determinarle per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente, tutto intero il libro l'*Americana* e numero per numero, con un continuo ammicco all'insieme dei numeri, il «Politecnico».

Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo (LAS II, pp. 701-702).

Non sarà fuorviante ricordare che una subordinazione a ragioni letterarie si ravvisa anche nel rapporto tra le didascalie e la scansione dell'apparto illustrativo di *Americana*, dove alle immagini fuori testo fanno da controcanto rapidi frammenti verbali che ne accentuano il carattere allusivo. «L'acqua viva» (AM, p. 159) è solo uno dei rimandi alla narrativa di Vittorini [fig. 5], in consonanza con gli innesti rappresentati da «titoli di



libri americani, di film americani, di teatro americano» (Ungarelli 2008, p. 510), come «Nostro pane quotidiano» di King Vidor, «Il cielo è il mio destino» di Thornton Wilder, «Uomini senza donne» di Ernest Hemingway (cfr. AM, pp. 559, 1075, 1195). Il discorso sul movimento delle immagini fotografiche a partire dal linguaggio cinematografico e da una cosciente intenzionalità narrativa, inoltre, trova in *Americana* il punto d'avvio di una sperimentazione la cui parabola attraversa l'esperienza del *Politecnico* e si spinge fino alla riscrittura illustrata di *Conversazione in Sicilia*, edita nel 1953 con le fotografie di Luigi Crocenzi. Se nell'antologia l'andamento cadenzato della colonna iconografica si articola lungo un ventaglio di giustapposizioni fotografiche e di folgoranti allusioni verbali, con *Il Politecnico* Vittorini scinde in una miriade di combinazioni fototestuali i tratti distintivi del suo linguaggio giornalistico, mentre con la riscrittura del romanzo illustrato l'autore porta a maturazione una duratura ricerca sulle possibilità espressive delle fotografie disposte in serie e risemantizzate attraverso il contatto con la parola letteraria (cfr. Rizzarelli 2007). L'attività 'fotografica' di Vittorini, dunque, si esercita su molteplici generi e forme di comunicazione che trovano in *Americana* il momento inaugurale di una efficace declinazione verbo-visiva.

### Bibliografia

- E. CECCHI, 'Introduzione', in E. VITTORINI, *Americana* [1941], Milano, Bompiani, 2015, pp. 1457-1476 (il volume è indicato nel testo con la sigla AM).
- U. ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 274-291.
- G. FALASCHI, 'Vittorini e la fotografia', *Archivio Storico Fotografico*, 5, 1987, pp. 34-40.
- G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- L. KIRSTEIN, 'Photographs of America: Walker Evans', in W. EVANS, *American Photographs* [1938], New York, The Museum of Modern Art, 2016, pp. 191-200.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- G. MANACORDA, 'Come fu pubblicata «Americana»', in P.M. SIPALA, S. SCUDERI S (a cura di), *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976), Catania, Greco, 1978, pp. 63-68.
- A. PANICALI, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- R. PATERLINI, *Vittorini americano. La traiettoria americanistica di Elio Vittorini*, Tesi di dottorato, relatrice prof.ssa Giuliana Benvenuti, Università di Bologna, a. a. 2016/2017.
- C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- M. RIZZARELLI, 'Postfazione', in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, pp. V-XIX.
- G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23.
- G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', *Popular Photography Italiana*, 107, maggio 1966, pp. 32-37.
- G. UNGARELLI, 'Elio Vittorini: la parola e l'immagine', *Belfagor*, LXIII, 5, 2008, pp. 501-521.
- E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.
- E. VITTORINI, *Epistolario americano*, a cura di G. Chirico, Palermo-Siracusa, Lombardi, 2002.
- E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006.
- E. VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.





E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 701-708 (il volume è indicato nel testo con la sigla LAS II).

E. VITTORINI, *Americana*.



## 1.2. Il Politecnico attraverso i fotoracconti di Luigi Crocenzi

di Corinne Pontillo

Una lettura del rapporto tra Vittorini e la fotografia non può prescindere dalla congenita ibridazione dei linguaggi rintracciabile sia nelle riflessioni teoriche, sia nell'effettivo utilizzo delle immagini fotografiche proposto dallo scrittore. Luoghi privilegiati di 'esercizio visivo' – dopo l'antologia *Americana* (1941) e prima del ritorno nella terra d'origine per l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (1953) – i trentanove fascicoli del *Politecnico*, settimanale e poi mensile di cultura contemporanea, convogliano nell'immediato dopoguerra una serie di istanze di rigenerazione che agiscono tra i fogli della rivista attivando livelli molteplici di lettura e coinvolgendo tanto il piano contenutistico, quanto l'aspetto grafico, le componenti paratestuali e, non ultimo, il cospicuo apparato iconografico.

Uno sguardo alle pagine del *Politecnico* tradisce in maniera quasi immediata la frequenza, e incidenza, di fotografie organizzate in gruppi; è in essi che risiede spesso la chiave di volta dell'interpretazione relativa all'impiego delle illustrazioni nel periodico. Oltre che nel dialogo con le didascalie e con i testi, infatti, è nell'interazione delle immagini tra di loro che bisogna ricercare il nucleo semantico delle fotografie, tanto più se il piano metodologico incontra gli intenti espressi, appunto, da precise dichiarazioni di poetica di Vittorini:

A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. [...]

Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'accostamento tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo. [...]

Io penso cioè che qualunque libro, di narrativa o di poesia, come di storia o di critica o addirittura di teoria, potrebbe venire illustrato con foto [...]. Questo a condizione, però, che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del testo, allo stesso modo in cui accade che il cinema riproponga (in sede documentaria o in sede narrativa) certi elementi d'un certo libro (Vittorini 2008, pp. 701-702).

Partendo da questo scritto, di capitale importanza ai fini di un'indagine sulle relazioni tra Vittorini e la fotografia, Giovanni Falaschi ha evidenziato la matrice cinematografica, nonché irrimediabilmente letteraria, della concezione vittoriniana della fotografia (cfr. Falaschi 1987, pp. 34-37); Maria Rizzarelli, curatrice della settima edizione di *Conversazione in Sicilia*, corredata dalle fotografie di Luigi Crocenzi, si è soffermata sulle «finalità narrative e non puramente didascaliche» delle fotografie nelle esperienze vittoriniane antecedenti al romanzo e ha posto l'accento sulle «potenzialità semantiche e diegetiche» offerte dall'utilizzo dei materiali iconografici da parte dello scrittore (Rizzarelli 2007, pp. V-VI); Giuseppe Lupo, recuperando gli spunti interpretativi rintracciabili nelle recensioni cinematografiche pubblicate da Vittorini sul *Bargello* negli anni Trenta, ha chiarito la scaturigine del rapporto di analogia che lo scrittore istituisce tra la narrativa e il cinema

in quanto dinamica sequenza di fotogrammi, tra il racconto e il movimento generato dalle fotografie disposte in successione (cfr. Lupo 2011, p. 68-73). È un dato acquisito dalla critica, insomma, anche nei contributi più recenti, il nesso tra la concatenazione delle immagini e una componente narrativa che sovrasta l'identità della singola fotografia e che induce a ricercare il senso delle illustrazioni nel loro susseguirsi. Dalle parole dello stesso Vittorini scaturisce una considerazione del *medium* fotografico che paradossalmente prescinde dallo specifico della fotografia e si lega a doppio filo sia con la sintassi filmica che con il linguaggio verbale, e sovrappone e fonde insieme, oltretutto, le strutture di questi ultimi due codici in ragione di una esorbitante creatività di segno letterario. «Nessuna immagine era mai abbandonata a se stessa», ricorda Giuseppe Trevisani, «ma ognuna era costretta, tagliata, interpretata, scelta, forzata, reinventata sulla pagina: [...] la fotografia era diventata per noi, in quegli anni, veramente lessico, cioè comunicazione e linguaggio» (Trevisani 1966, p. 36).

Sotto le accurate modulazioni sperimentate dalle mani dello scrittore, le fotografie divengono frammenti di una frase visiva e tasselli lessicali pronti ad essere ricomposti in racconto unitario. Ponendosi come forma particolare di 'rimediazione' (cfr. Bolter, Grusin 2003, pp. 25-116), di adattamento di un *medium* ai processi compositivi di un altro codice, dunque, il montaggio che presiede alla disposizione delle fotografie all'interno del *Politecnico* adatta alle immagini seriali gli stessi principi di composizione sintattica delle sequenze cinematografiche e dei testi verbali, e ne subordina l'autonomia artistica, spesso omettendo, per altro, i crediti.

Gli esempi di commistione funzionale tra parole e immagini in sequenza rilevabili nel *Politecnico* sono straordinariamente numerosi e sintomatici, oltre che di un'attrazione verso le potenzialità espressive delle combinazioni verbo-grafiche, anche della ricezione di un insieme eterogeneo di apporti provenienti dal linguaggio cinematografico, dal fotogiornalismo italiano d'anteguerra, dalla fotografia realista americana degli anni Trenta, dall'estetica neorealista. Tra i diversi casi esemplificativi, e nell'ambito del discorso sulla narratività dell'impianto visivo del *Politecnico*, non è possibile trascurare i fotoracconti di Luigi Crocenzi, antesignani di una più stretta collaborazione del fotografo con lo scrittore che si evolverà nei primi anni Cinquanta, in occasione della realizzazione della citata edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*.

Il primo racconto per immagini pubblicato a firma di Luigi Crocenzi nella rivista diretta da Vittorini è *Italia senza tempo*, prova d'esordio dell'artista, apparsa nel numero 28 del 6 aprile 1946 [fig. 1]. Gli scatti, disposti in verticale lungo la sezione centrale del foglio, riprendono Fermo e i suoi dintorni, e rinviando alla provenienza del



Fig. 1 L. Crocenzi, 'Italia senza tempo', *Il Politecnico*, 28, 6 aprile 1946, p. 3 (particolare)

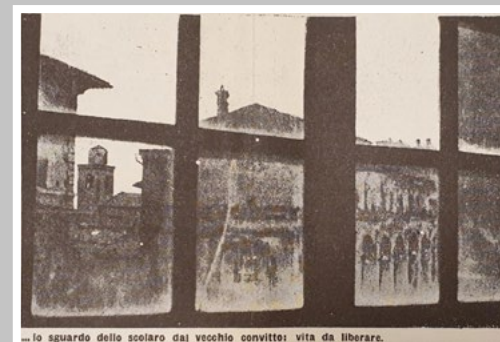


Fig. 2 L. Crocenzi, 'Italia senza tempo', *Il Politecnico*, 28, 6 aprile 1946, p. 3 (particolare)

fotografo aggiungono alle indagini dedicate a regioni come la Puglia, la Sicilia, la Liguria, un altro ritratto delle province italiane. La connotazione atemporale del racconto visivo emerge dall'attenzione ai luoghi, più che alla componente umana; luoghi in cui si consumano immutabili vita quotidiana e rituali di aggregazione sociale (la campagna, le vie solitarie, la chiesa, uno spiazzato). Nei ritratti senza volto di un'Italia interstiziale, un punto di vista si impone con efficacia nell'ultimo frammento fotografico, che alludendo a una volontà di 'svecchiamento', di superamento futuribile di schemi fissi, dà voce e luce allo «sguardo di uno scolaro dal vecchio convitto: vita da liberare» [fig. 2].

Calato, invece, in un contesto storico ben definito è il fotoraconto *Occhio su Milano*, che nel numero 29, il primo dell'edizione mensile, squarcia il velo di dolore che si è abbattuto sulla città lombarda in seguito ai bombardamenti e ne rende visibili le ferite [fig. 3]. «Una notte d'agosto, nel '43, Milano è morta. È morta la città che credeva nella Galleria come in un incrollabile piramide», proclama l'incipit del racconto, che sembra riecheggiare nella precisazione temporale e nell'anadiplosi immediatamente successiva i desolati versi di Quasimodo confluiti in *Giorno dopo giorno*.

La serie di diciannove scatti appare complessivamente suddivisa in tre pagine e determina, attraverso questa disposizione, un adeguamento della struttura grafica alla scansione tematica delle immagini. Protagonista delle prime tre fotografie è la città di Milano visibilmente compromessa dalle macerie. Il secondo e il terzo gruppo di scatti danno vita a un contrappunto visivo tra «le ombre» dei borghesi che, fantasmi di se stessi, si ostinano a reiterare le loro convenzioni come se nulla fosse cambiato, e la «povera gente»; è lì, nel dolore e nell'innocenza, che si annida tuttavia un germe di vita e di speranza, percepibile nel corrucchiato primo piano di una ragazzina che fissa l'obiettivo, trattenendo un tozzo di pane e custodendo «qualcosa di giovane nell'esistenza» [fig. 4].

Sulla vita di provincia Crocenzi ritorna nel numero 35 con *Andiamo in processione* [fig. 5]. Qui la sequenza fotografica si adatta al taglio critico subentrato insieme al cambio di periodicità della rivista e riporta nella nota di apertura, molto probabilmente di Vittorini, una esplicita formulazione teorica del fotoraconto, che da semplice criterio di accostamento si costituisce in genere:

Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finizione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di accostamento tra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'accostamento. È il primo però a cercarlo su una misura già abbastanza lunga ed organica (*Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 54).

Alle elaborazioni teoriche espresse nella nota introduttiva corrisponde un montaggio delle immagini che segue una impaginazione cinematografica maggiormente strutturata. Le successioni fotografiche si snodano come pellicole intercalate ai racconti di Carlo Vigoni e di Giulio Questi, e sono



Fig. 3 L. Crocenzi, 'Occhio su Milano', *Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 13 (particolare)



Fig. 4 L. Crocenzi, 'Occhio su Milano', *Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 15 (particolare)



accompagnate, più che da brevi testi di commento analoghi al precedente fotoracconto, da didascalie strettamente connesse al procedere dell'azione. Sul piano sintattico, i due tempi e l'epilogo che scandiscono la narrazione – e che si ergono ancora una volta a testimonianza di un divario sociale 'livellato' dalla comune partecipazione ad una processione religiosa, atto esteriore e simbolico allo stesso tempo – prendono avvio sempre dalla medesima immagine, quella di un bambino e due donne, sulle quali viene proiettata, attraverso un espediente visivo, l'adozione del punto di vista [fig. 6].

Conclude la serie di fotoracconti dell'artista marchigiano il gruppo di fotografie apparso nel numero 37, come segmento iconografico di un approfondimento dedicato a Kafka che ospita, oltre a brani dello stesso scrittore praghese, contributi di Antonio Ghirelli, Carlo Bo, Franco Fortini. Con il titolo *Kafka City*, anticipazione di un progetto più ampio che non è stato mai realizzato, gli scatti si presentano disposti in maniera meno organica che nei precedenti racconti, dai quali si discostano anche nelle tinte atmosferiche che contribuiscono a suggerire gli scenari perturbanti dell'universo letterario kafkiano [fig. 7].

La ricerca del giovane fotografo marchigiano, tesa a «dar vita ad una grammatica del racconto fotografico» (Giusa 2003, p. 10), incontra dunque lo stile delle sperimentazioni visuali di Vittorini e si mostra, per altro, intimamente vicina al linguaggio cinematografico, oggetto di studio e parte integrante della formazione di Crocenzi, che nel 1948 consegue il diploma al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Inoltre, la narrazione della vita quotidiana di un'umanità dimessa, a tratti malinconica, ritratta dal fotografo nel *Politecnico* e adeguatamente sottolineata dalle letture circostanziate dei quattro fotoracconti di Giusa e Turrin (Giusa 2003; Turrin 2003), consentono di riconoscere in Crocenzi una delle punte più avanzate del fotogiornalismo italiano, che nella prima metà degli anni Quaranta procede tra la nuova sensibilità espressa dal ritratto delle periferie – così lontano dai clamori del regime – di *Occhio quadrato* (1941) del regista Alberto Lattuada, e i primi tentativi di definizione del profilo professionale del giornalista fotografo per mano di Federico Patellani, autore di numerosi fototesti pubblicati su *Tempo*.

L'esperienza del *Politecnico* coglie Vittorini e Crocenzi pienamente partecipi di una temperie culturale. Pochi anni dopo, l'affinità delle loro visioni non tarderà a generare nuovi intrecci, rivelando, purtroppo, latenti divergenze.

#### Bibliografia

J. BAETENS, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], a cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2003.

L. CROCENZI, 'Italia senza tempo', *Il Politecnico*, 28, 6 aprile 1946, p. 3.



Fig. 5 L. Crocenzi, 'Andiamo in processione', *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 54 (particolare)



Fig. 6 L. Crocenzi, 'Andiamo in processione', *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 56-57



Fig. 7 [L. Crocenzi], 'Kafka City', *Il Politecnico*, 37, ottobre 1947, p. 11 (particolare)





- L. CROCENZI, 'Occhio su Milano', *Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, pp. 13-15.
- L. CROCENZI, 'Andiamo in processione', *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59.
- [L. CROCENZI], 'Kafka City', *Il Politecnico*, 37, ottobre 1947, pp. 10-11.
- G. FALASCHI, 'Vittorini e la fotografia', *Archivio Storico Fotografico*, 5, 1987, pp. 34-40.
- A. GIUSA, 'Fotografie dalla provincia italiana', in L. CROCENZI, *Un racconto per immagini*, a cura di F. Amodio, A. Giusa, R. Turrin, Spilimbergo, CRAF, 2003, pp. 7-14.
- A. GIUSA, 'Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catalogo della mostra, Acireale-Roma, Bonanno, 2007, pp. 75-86.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- P. ORVIETO, 'Vittorini e l'«accostamento fotografico»', in A. DOLFI (a cura di), *Letteratura & fotografia*, Roma, Bulzoni, II, 2005, pp. 61-81.
- F. PATELLANI, *Il giornalista nuova formula*, in E.F. SCOPINICH (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943.
- M. RIZZARELLI, 'Postfazione', in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, pp. V-XIX.
- A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011 (in particolare il paragrafo 'Il programma culturale de «Il Politecnico» e i fotoracconti di Luigi Crocenzi', pp. 26-36).
- G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23.
- G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', *Popular Photography Italiana*, 107, maggio 1966, pp. 32-37.
- R. TURRIN, 'Fotoracconti: il filo di una narrazione', in L. CROCENZI, *Un racconto per immagini*, pp. 17-28.
- E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 701-708.
- I. ZANNIER, 'La fotografia come strumento, il fotografo come interprete', in L. CROCENZI, *Cultura della fotografia*, a cura di I. Zannier, Spilimbergo, CRAF, 1996, pp. 7-10.



### 1.3. *Montaggi fotografici. Conversazione in Sicilia (1953)*

di Maria Rizzarelli

Composta dopo una lunga e travagliata redazione durata circa tre anni, durante i quali Vittorini si occupa con estrema cura di presiedere a tutte le fasi (dal reportage realizzato ad hoc in Sicilia nell'inverno del 1950 al disegno del layout di ciascuna pagina), l'edizione di *Conversazione in Sicilia* con le fotografie di Luigi Crocenzi rappresenta un caso originissimo di fototestualità e una testimonianza fondamentale dell'interesse mostrato dallo scrittore verso i linguaggi della visualità [fig. 1].

Il volume, pubblicato da Bompiani nell'inverno del 1953 come libro strenna, riceve una pessima accoglienza dalla critica. I lettori degli anni Cinquanta, per i quali *Conversazione in Sicilia* rappresentava uno dei testi canonici della letteratura resistenziale, si trovano di fronte ad un'opera di sconvolgente modernità, che propone una tessitura fototestuale volta a dare risonanza alla trama simbolico-allegorica del romanzo e non riescono a comprenderne il significato e il valore. Persino un lettore d'eccezione come Eugenio Montale, per di più grande amico di Vittorini sin dal periodo fiorentino, storce il naso di fronte alla trasformazione del «libro documento» in «libro cosa», e avverte il lettore che si troverà dinnanzi all'inattesa richiesta di «compromesso» fra la Sicilia immaginaria, disegnata tra le pagine di *Conversazione*, e «l'isola reale» resa visibile dall'apparato fotografico (Montale 1966).

Enrico Falqui mette addirittura in dubbio l'utilità dell'accostamento di immagini ai testi:

Un'opera letteraria ci guadagna o ci perde, in quella che è la sua essenza e la sua autonomia artistica, ad essere illustrata? L'abbellimento e l'arricchimento che le si vogliono conferire mediante le illustrazioni non distolgono dall'intelligenza del testo col loro intersecarsi e sovrapporsi; sicché in definitiva non provocano uno smorzamento e quasi un impoverimento del testo stesso? (Falqui 1972, p. 752)

Falqui sostiene che se l'illustratore fosse un grande artista entrerebbe «in gara con lo scrittore»; se non lo fosse le immagini costituirebbero «un peso morto, un ciarpame, un ingombro» nei confronti del testo. Nel caso in cui le personalità dei due, illustratore e scrittore, fossero alla pari, in ogni caso «ci si troverebbe di fronte ad una duplice espressione», senza che parole e immagini riescano ad integrarsi perfettamente a causa della «disparità dovuta» (*ibidem*) all'appartenenza a due codici differenti.

Se dunque, appena pubblicata, quest'edizione rimane pressoché ignorata dal pubblico, e – come ha notato giustamente Michele Cometa (2016) – per lungo tempo questo classico appartenente al canone è stato oggetto della rimozione della sua «dimensione iconotestuale», la critica più recente riconosce ormai il suo valore e non sfugge al suo fascino: non vi è studio monografico rivolto all'opera di Vittorini che non vi faccia cenno e non ne ammetta l'importanza. Del resto, già nel '74 Maria Corti, nella prefazione al volume delle *Opere narrative* di Vittorini, assegna all'edizione illustrata di *Conversazione* il senso di un «grande esperimento»; nell'apparato delle note, compreso nello stesso volume e curato da Raffaella Rodondi, se ne sottolinea la rilevanza e si individua nella coraggiosa operazione vittoriniana di rimettere mano al suo «testo sacro» la volontà di proporre una moltiplicazione dei piani di lettura del romanzo.

La sperimentazione fototestuale di Vittorini, in realtà, si può fare risalire a un decennio prima, già ai tempi della redazione di *Americana* (1941) e del *Politecnico*. L'antologia



curata dallo scrittore, in virtù della presenza dell'apparato iconografico, può essere considerata a dire di Umberto Eco «un'opera multimediale» (Eco 2002, p. 284); *Il Politecnico* rappresenta senz'altro l'officina all'interno della quale si compie l'apprendistato fototestuale che permetterà a Vittorini la progettazione e la realizzazione della sua 'Conversazione illustrata'. Dentro la gabbia del menabò della rivista einaudiana lo scrittore aveva già sperimentato un uso delle fotografie con funzione eminentemente narrativa e non soltanto illustrativa, scegliendo in modo non consueto la collocazione, il taglio e soprattutto le didascalie, anche grazie alla collaborazione di Albe Steiner. È proprio fra le pagine di quel settimanale, del resto, che fa il suo esordio il giovane Luigi Crocenzi e in nome della comune fede nella utopia del 'foto-romanzo' si cimenta l'amicizia con Vittorini. Nella didascalia introduttiva quasi certamente scritta da Vittorini per *Andiamo in processione*, il terzo dei quattro racconti fotografici di Crocenzi pubblicati sulla rivista fra il '46 e il '47, si legge infatti una definizione che prelude alla composizione dell'edizione illustrata di *Conversazione*:

Cinematografo e *comics* (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come *movimento*. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di *accostamento* fra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'*accostamento*. È il primo però a cercarlo su una misura già abbastanza lunga ed organica.

La preziosa collaborazione con Luigi Crocenzi prosegue dunque nell'esecuzione del reportage fotografico, ma si incrina però al momento della pubblicazione di *Conversazione*, perché in fondo lo scrittore non vuol cedere al fotografo la 'regia' del testo. La «collaborazione fotografica» attestata dal frontespizio [fig. 2] relega Crocenzi a mero esecutore del progetto fototestuale di Vittorini, che non è disposto a condividere lo statuto autoriale del testo per lui più caro, nel quale continua a riconoscersi malgrado il passare degli anni, sul quale ritorna con delle varianti estremamente originali e cioè con l'adozione di un dispositivo fototestuale in cui chiama in causa con coraggio e intelligenza il dialogo fra codici differenti. Tuttavia quello proposto da Vittorini con l'edizione illustrata di *Conversazione* è un modello 'cinematografico' della fototestualità, che implica un mancato riconoscimento del valore estetico della fotografia in sé:



Fig. 1 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)



Fig. 2 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)



Fig. 3 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)

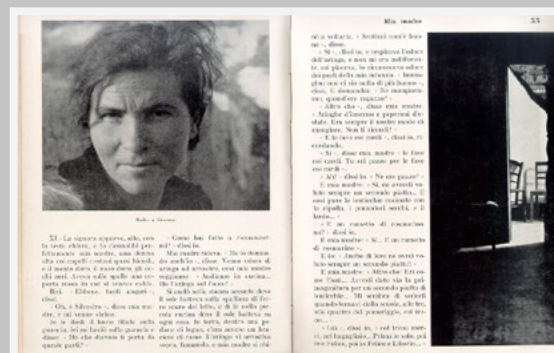


Fig. 4 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)



A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale. Il valore, il tipo, la qualità, intendevo determinarli per mio conto. Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'accostamento tra le foto, anche le più disparate, ch'io riottennevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo, o un valore documentario. Nell'accostamento delle foto, nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra, giungevo alle frasi narrative. Ed era annullando i valori delle singole foto o comunque sciogliendoli ch'io potevo ottenere quei nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie a quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica, trasformabile, come se contenesse dei progetti di rinnovamento (Vittorini 1997, pp. 701-702).

Da questo punto di vista basta guardare la complessità e l'invasività dell'apparato didascalico per rendersi conto della preminenza che la dimensione verbale continua ad esercitare su quella visuale. È proprio nell'analisi dell'accurata costruzione dell'apparato didascalico che è possibile cogliere il senso e la complessità dell'operazione fototestuale vittoriniana messa in atto nell'edizione di *Conversazione* del '53. In altri termini, quel che dichiara l'autore a proposito del valore estetico delle immagini e della funzione che il montaggio assume nel processo di risemantizzazione di ciascuna di esse in vista della riscrittura del suo capolavoro trova la sua realizzazione nella scelta di una doppia tipologia di didascalie. La maggior parte delle fotografie presenti all'interno delle pagine sono accompagnate da indicazioni toponomastiche, che hanno l'esplicito compito di ancorare il testo alla geografia del contesto, per consentire all'autore di prendersi «la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza» (Vittorini 2008, p. 703) che gli era stata imposta dal timore della censura fascista nella prima edizione del '41, per cui nella nota finale aveva come è noto precisato che l'ambientazione aveva un valore puramente casuale. Adesso invece quella Sicilia torna ad essere non più «solo per avventura Sicilia», e ogni immagine àncora il racconto – anche attraverso la didascalia dal valore toponomastico – al luogo e al tempo a cui rimanda ciascuno scatto. In realtà, anche all'interno di questa gamma di connettori dall'apparente valenza documentaria si insinua un dialogo profondo con il romanzo, che ispira maggiormente la seconda tipologia di didascalie definite dallo stesso Vittorini «testatine» in una lettera a un giovane critico



Fig. 5 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)

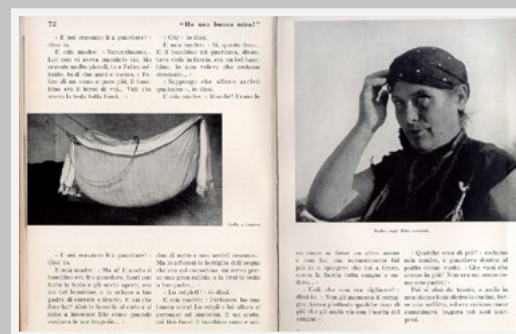


Fig. 6 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)



Fig. 7 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)

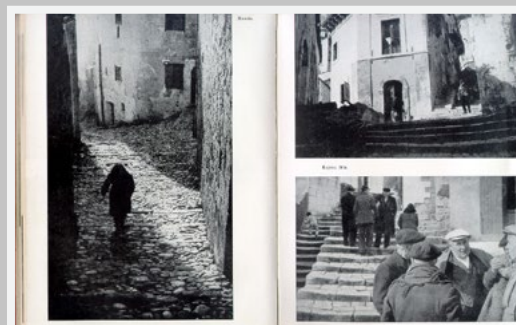


Fig. 8 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)



(*Benedict Rizzuto*, datata 21 novembre 1953) che sta studiando il suo romanzo e al quale lui raccomanda la lettura di questa nuova edizione di *Conversazione* (dove «gli elementi in questione vi sono, per così dire, sottolineati, ciascuno nella sua immagine poetica, sotto forma di testatine, nell'alto delle pagine», Vittorini 2006, p. 127). Si tratta di citazioni del romanzo che fungono da titoli di testa dell'intera pagina proprio come nel menabò delle riviste e dei quotidiani – e la pregressa esperienza giornalistica dell'autore, e nello specifico la direzione del *Politecnico*, risulta fondamentale. La distinzione fra i due tipi di didascalie a volte si attenua proprio laddove appare evidente che la dimensione simbolica e archetipica di alcune figure non viene annullata, quanto piuttosto rafforzata, dalla presenza delle fotografie. Le immagini che rappresentano la serie delle madri, (commentate dalle didascalie «Madre a Siracusa», «Madre a Caltanissetta», «Madre a Serradifalco», «Madre negli Iblei orientali» e «Madre a Pietraperzia», **figg. 4-7**) che culmina con la foto della «Madonna a cavallo (Scicli)» [**fig. 7**], costituiscono in fondo le infinite declinazioni dell'archetipo materno delle 'città del mondo' siciliane di cui di lì a poco inizierà a scrivere nel romanzo incompiuto.

La funzione di connessione e di sintesi delineata da questa tipologia di didascalie nell'interplay fra parole e immagini è più forte rispetto alle altre e sembra suggerire come questa sintesi finisca per attribuire alla 'colonna visiva' ancora una condizione di subalternità rispetto alla dimensione visuale. Da Benjamin (1955) in poi tutti coloro che si sono soffermati sul rapporto fra parole e immagini fotografiche hanno riconosciuto l'importanza delle didascalie per superare la piattezza dell'immagine (Barthes 1980) o per provare a 'salvarle' dalla loro impenetrabile opacità, perché le «parole parlano più forte delle immagini» e tendono a «sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi» (Sontag 1973, p. 95); e spesso, sfogliando le pagine della 'Conversazione illustrata' a giudicare dalla complessa rete di testi che incorniciano le immagini, sembrerebbe che per Vittorini 'le parole parlano davvero più forte delle immagini'.

La prima testatina, «come mai avuta un'infanzia in Sicilia», finisce per esempio per attribuire alla foto del ragazzino di Scicli [**fig. 3**], collocato nelle pagine del prologo degli «astratti furori», una chiara identificazione con il protagonista e amplifica e enfatizza la dimensione memoriale del viaggio di Silvestro. La porzione del testo scelta come intestazione focalizza, infatti, l'attenzione sulla meta e sulla motivazione del viaggio del protagonista (il recupero memoriale dell'infanzia), anticipandone il risultato nella ricomposizione fotografica del *temps perdu*.

In alcuni casi però Vittorini pare davvero affidarsi al racconto delle immagini e lascia parlare le fotografie. Per fare un altro esempio, la sequenza degli scatti che illustrano la terza parte accentua e rafforza visivamente l'asse lungo il quale si distende il percorso. «La Sicilia di buchi nella roccia» viene visitata da uno sguardo che si muove su sentieri disegnati da scale e ripidi pendii, i cui fotogrammi anche nella scelta dell'angolazione della ripresa, sempre dall'alto o dal basso, raccontano la verticalità del movimento. Inizialmente il cammino di Silvestro accanto alla guida materna appare come un'immersione nei gironi del «mondo offeso», in quelle case scavate nella roccia dal cui buio emergono appena i volti rarefatti dei reietti della terra. L'inversione della direzione del percorso, prima verso il basso poi verso l'alto, è segnata dall'*incipit* del capitolo ventottesimo:

Ora non si scendeva più lungo il monte di case, si risaliva per un altro fianco, dal fondo del vallone, si andava verso il sole e la musica di zampogna come nuvola o neve, in alto (Vittorini 2007, p. 127).

Vittorini sceglie di sottolineare l'inizio del movimento ascendente innestando al cen-





tro di questo capitolo tre foto che occupano per intero le pagine [fig. 8] senza alcuna testatina, raffigurando tutte un percorso in salita: la prima, peraltro bellissima, è un'inquadratura dall'alto, a precedere, di una figura che si arrampica su una ripida strada di Nicosia. Un fascio di luce lambisce il fianco di un uomo, che rimane però completamente immerso nell'ombra proiettata dall'alto muro. Nella pagina accanto due immagini di Ragusa Ibla – due scalinate riprese dal basso – sembrano proprio le inquadrature in soggettiva del cammino che Silvestro si appresta a percorrere nelle pagine seguenti. Dunque non soltanto l'iconografia, ma anche le scelte stilistico-linguistiche del discorso fotografico dialogano intensamente con la tessitura del romanzo, accompagnando il percorso del protagonista dalla catabasi nei gironi del «mondo offeso» fino ai cieli di un suo possibile ri-scatto in cui, proprio a partire dalla sua restituzione al mondo visibile, egli si prepara «a riveder le stelle».

### Bibliografia

- S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- S. ANTONELLI, 'Il primo Vittorini', *Belfagor*, 1, 31 gennaio 1955, pp. 89-93.
- E. AJELLO, 'Elio Vittorini. La scrittura in cerca delle immagini', in ID., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2009, pp. 163-175.
- R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.
- H. BROHM, 'Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di *Conversazione in Sicilia* del 1953', *Rivista di letteratura italiana*, 2, 2007, pp. 87-104.
- G. CINTIOLI, 'Conversazione in Sicilia in edizione illustrata. Testo e immagini', *Comunità*, VIII, 24, aprile 1954, pp. 68-70.
- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- M. CORTI, 'Prefazione' a E. VITTORINI, *Le opere narrative, Note ai testi* di R. Rodondi, Milano, Mondadori, I, 1974, pp. XXXV.
- L. CROCENZI, 'Andiamo in processione', *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59.
- U. ECO, 'Il mito americano di tre generazioni antiamericane', *Comunicazione di massa*, 3, 1984, ora in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 274-291.
- G. FALASCHI, 'Introduzione', in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1986.
- E. FALQUI, 'Il fotografo e il poeta', *Tempo*, 26 gennaio 1954, ora [con il titolo «*Conversazione in Sicilia*» illustrata] in ID. *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, tomo IV, 1972, p. 752.
- G. LUPO, «Era il mio parlar figurato». L'edizione illustrata di «*Conversazione in Sicilia*» (1953)', in ID., *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 79-103.
- E. MONTALE, 'L'arte e la vita', *Corriere della Sera*, 31 dicembre 1953-1 gennaio 1954, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1615-1620.
- M. PAINO, 'La riscrittura di *Conversazione* come 'foto-romanzo'', in EAD., *Il moto immobile, Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, ETS, 2014, pp. 27-37.
- R. PATERLINI, 'Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini', *Arabeschi*, 4, luglio-dicembre 2014, pp. 125-140, <<http://www.arabeschi.it/conversazione-illustrata-contrabbando-fototestuale-in-elio-vittorini/>>, [accessed 1 April 2019].
- C. PONTILLO, 'Elio Vittorini e Albe Steiner: note sul layout grafico del «Politecnico»', *Arabeschi*, 12, luglio-dicembre 2018 <<http://www.arabeschi.it/elio-vittorini-e-albe-steiner-note-sul-layout-grafico-del-politecnico/>> [accessed 11 February 2019].
- M. RIZZARELLI, 'Nostos fotografico nei luoghi del mondo offeso: *Conversazione in Sicilia* 1953', in EAD. (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catania, Bonanno, 2007, pp. 13-37.



- S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.
- G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', *Popular Photography Italiana*, 107, maggio 1966, pp. 32-37.
- B. VAN DEN BOSSCHE, J. BAETENS, 'Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (1953)', *Testo*, 65, gennaio-giugno 2013, pp. 95-104.
- E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi (Milano, Bompiani, 1953), ristampa anastatica a cura e con la *Postfazione* di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007.
- E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema nuovo*, III, 33, aprile 1954, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 701-708.
- E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006.



GALLERIA | **UN ISTINTO DA RABDOMANTE**  
ELIO VITTORINI E LE ARTI VISIVE

**2. Un parlar figurato...**



## 2.1. *L'inutilità dell'arte*

di Silvia Cavalli

Nel rispondere a un'intervista sul bollettino Bompiani *Pesci rossi* dell'aprile 1946, Vittorini esprime la convinzione che «tutto della storia sociale sia implicito nella storia dell'arte», ma che, viceversa, «non [...] tutto della storia dell'arte sia implicito nella storia sociale». L'assunto può sembrare paradossale, eppure risponde a un'idea precisa di ciò che è trasmesso dalle arti figurative: «nell'arte interviene qualcosa che non è società», prosegue, «e che la società, fin'ora, non si fa scrupolo di escludere dalla propria storia» (Vittorini 2008, p. 289). Nella polemica contenuta in queste parole, Vittorini sta portando avanti una propria battaglia contro la divaricazione della cultura dalla società che, in controtendenza, non può non lasciare intravedere il programma del progetto *Politecnico*. Programma che, in quel giro di mesi, sta subendo trasformazioni tanto radicali da indurre a modificare persino la periodicità della rivista, da settimanale a mensile. In un frangente cruciale per la vicenda del periodico, affermare – come fa Vittorini – che la società lascia deliberatamente fuori dal proprio orizzonte «qualcosa di molto umano» (*ibidem*) equivale perciò a una dichiarazione di fallimento: la società, che si cercava di rinnovare con una «nuova cultura», pare volerne fare con ostinazione a meno.

Quasi per reazione, l'attenzione di Vittorini per le arti è ora prioritaria rispetto ad altre questioni. L'affermazione è esplicita nella nota 'Ai lettori' nella terza pagina di *Politecnico* n. 29, il primo fascicolo mensile, pubblicato nel maggio del '46: «È infatti perché il nostro contributo alla preparazione di una nuova cultura possa riuscire più meditato, più paziente ed esteso, che la nostra attenzione e la nostra indagine si attarderanno, d'ora in poi, anche su problemi situati, rispetto ai problemi essenziali ed urgenti, in una posizione accessoria e marginale» (Vittorini 2008, p. 291). 'Accessorio' e 'marginale' sono aggettivi dalla connotazione in apparenza negativa, ma nella prospettiva di Vittorini vanno a identificare quel «qualcosa di molto umano» che è caratteristico dell'arte, da recuperare in una società appiattita su questioni contingenti, legate alla cronaca. Il passaggio dal settimanale al mensile non è indolore e, come traspare anche dall'avviso 'Ai lettori', implica una revisione della cultura intesa al contempo come ricerca (o 'creazione', secondo il lessico vittoriniano) e come divulgazione, in un equilibrio troppo precario per essere destinato a durare.

La marginalizzazione dell'arte nella società diventa così il pretesto per veicolare la propria idea di cultura come «libera, aperta disposizione alla verità» (*ibidem*), a partire dalla scelta dei contributi nel primo fascicolo del mensile. Tra i collaboratori ricorrenti compare ora il nome di Alessandro Cruciani, che fa il suo esordio sulle pagine della rivista con un intervento su Gentile Bellini soprattitolato 'La società nella pittura', a indicare come la seconda sia o, meglio, debba tornare a essere una delle forme d'espressione privilegiate della prima, perché in grado di rappresentare in modo icastico e sintetico l'insieme dei valori di una data epoca [fig. 1]. «Nella pittura la società trova la sua storia», scrive Vittorini, «e non solo nella illustrazione che la pittura può darne, ma nell'umore che una pittura può avere e la concezione del mondo che può contenere» (Vittorini 2008, p. 290). Che il discorso sia centrale è testimoniato dal fatto che l'introduzione all'articolo di Cruciani viene inclusa nel 1957 in *Diario in pubblico*, pur con i tagli e le manipolazioni a cui sono sottoposti i testi accolti in tale sede (Vittorini 2016, p. 215).

Messa in questi termini, la questione si sposta dal ‘come’ Vittorini adoperava le immagini nei suoi progetti editoriali (dai libri di figure creati per Bompiani ed Einaudi all’antologia *Americana* fino all’edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953, passando proprio dall’esperienza di *Politecnico*) al ‘perché’ sceglie di usarle. La pittura e, più in generale, le immagini sono infatti lo strumento più idoneo per affrontare le metamorfosi della società contemporanea. Più immediata della letteratura, l’arte coinvolge la dimensione dello sguardo ed è in grado di offrire un ritratto d’ambiente che accoglie mescolandoli – come nel caso di Gentile Bellini – senso del sacro e dimensione profana dell’esistenza [fig. 2]. Vengono così a essere compresi insieme aspetti in apparente contrasto tra loro, ma che fanno parte della medesima realtà: è la stessa logica alla quale obbedisce la scelta degli affreschi di Giotto per illustrare il *Decameron* curato da Giovanni Petronio e uscito nei Millenni nel 1949.

Società e pittura vanno dunque di pari passo e basta attendere pochi fascicoli di *Politecnico* perché Vittorini torni sull’argomento con forza maggiore. Nei nn. 33-34 del settembre-dicembre 1946 un nuovo articolo di Cruciani ha per titolo ‘Soggetto e società’ ed è una riflessione sul passaggio dalla pittura di soggetto alla pittura di genere. Vittorini non solo spende parecchie parole nella premessa per dichiarare che le idee di Cruciani sono in sintonia con quelle di *Politecnico*, ma compila persino le didascalie alle immagini, tutte sul tema dell’adorazione dei Magi [fig. 3], con quadri, tra gli altri, di Duccio di Buoninsegna, Taddeo Gaddi e Beato Angelico [fig. 4]. Che l’una (l’introduzione) e le altre (le didascalie) siano ugualmente importanti è testimoniato ancora una volta dal loro confluire in *Diario in pubblico*, dove il discorso è ricostruito in modo da mostrare «come questo “soggetto” sia stato trattato attraverso i secoli» e come «quanto più l’artista “crede in esso” tanto più egli riflette, nella rappresentazione di esso, la propria società e lo spirito del proprio tempo» (Vittorini 2008, p. 387; Vittorini 2016, p. 261).

I termini sono analoghi a quelli utilizzati alcuni mesi prima, ma assumono un significato ulteriore se si considera che nelle pagine dello stesso numero è accolta la lettera di Togliatti in polemica con il vittoriniano ‘Politica e cultura’ di *Politecnico* nn. 31-32. Tutti gli scritti del fascicolo dell’ultimo trimestre del ’46 concorrono così a dare l’impressione di assistere a una sorta di anticipazione della risposta prevista nel numero successivo, datato gennaio-marzo 1947, pochi mesi prima della chiusura, in dicembre, della rivista. In questa prospettiva si possono leg-



Fig. 1 *Il Politecnico*, 29, maggio 1946, p. 31 (particolare, con l’incipit dell’articolo di Vittorini su Gentile Bellini)



Fig. 2 *Il Politecnico*, 29, maggio 1946, p. 32 (particolare)





gere, per esempio, l'articolo di Roger Garaudy intitolato 'Non esiste un'estetica del Partito Comunista' e la nota introduttiva siglata da Vittorini. «Nei riguardi dell'arte e della poesia», è scritto in quest'ultima, «si dovrebbe poter lavorare nel seno dei partiti marxisti: cercare di far leggere libri, guardare i quadri, ascoltar musica sempre di più per la elevazione di un livello culturale», perché quello delle «masse popolari» è tuttora «troppo basso in un idillico accordo con la più pigra e arretrata borghesia» (Vittorini 2008, pp. 390-391). La questione è politica: l'élite intellettuale deve lavorare per il popolo mettendo a sua disposizione risorse culturali. La letteratura, l'arte, la musica sono strumenti di riscatto sociale ed è questo il vero «compito rivoluzionario» secondo Vittorini, non «premere su Renato Guttuso, perché dipinga più in un senso e meno in un altro» (*ibidem*). Come non lo è fare pressione su Vittorini perché pubblici, sulle pagine della propria rivista, un certo genere di letteratura anziché un altro, alcuni autori in luogo di altri.

È in gioco l'indipendenza dell'arte e della letteratura dalla politica: esse sono chiamate a essere espressione della società attuale, dei suoi valori e dei suoi miti; devono restituirne le metamorfosi e i cambiamenti che vanno producendosi nel tempo. Risponde a queste istanze la scultura di Marino Marini *L'Arcangelo* [fig. 5], scelta da Vittorini per intessere un ragionamento in *Politecnico* n. 35, lo stesso in cui afferma che la cultura non deve «suonare il piffero per la rivoluzione» (Vittorini 2008, p. 409). La statua di Marini diventa per lui l'emblema «immutabile» di «tutto quello che l'uomo è, con le sue forme che mutano, in un'epoca» e solo «il nome è l'unica cosa ch'essa non abbia di attuale, o di non reso attuale», in un attrito che non può non apparire provocatorio (Vittorini 2008, p. 431). Non a caso in *Diario in pubblico* queste pagine precedono gli stralci della lettera a Togliatti (Vittorini 2016, p. 267). Cambiano le formule adoperate, non la sostanza delle osservazioni: non si può pretendere che la pittura, la scultura, la musica o la letteratura facciano la rivoluzione con gli stessi mezzi della politica, cioè che facciano, in altre parole, propaganda.

L'arte «nasce non necessaria», sottolinea ancora Vittorini in 'Nomi e statue', «e nasce anonima, simbolica di anonimo, simbolica di uomini che non tendono a riconoscersi in un tipo, in un mito, in un nome» (Vittorini 2008, p. 432). Uomini fuori dagli schemi e fuori dalle ideologie. Uomini che credono che la cultura debba obbedire a un criterio di 'inutilità' per poter guardare non alla cronaca

### Un esempio: l'adorazione dei Magi



Fig. 3 Il *Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 70 (particolare, con le didascalie di Vittorini)



Fig. 4 Il *Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 71 (con le didascalie di Vittorini)



Fig. 4 Il *Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 71 (con le didascalie di Vittorini)



Fig. 5 Il *Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 80 (particolare)



ma alla storia, per registrarne o persino anticiparne le trasformazioni, senza però perdere di vista quel «qualcosa di molto umano» che altrimenti, schiacciato ai margini della società, rischia di smarrirsi per sempre.

### Bibliografia

- V. BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018.
- A. CRUCIANI, 'Gentile Bellini', *Il Politecnico*, 29, maggio 1946, pp. 32-33.
- A. CRUCIANI, 'Soggetto e società', *Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 71-75.
- A. CRUCIANI, 'Il paesaggio come genere', *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 75-78.
- A. CRUCIANI, 'Il ritratto', *Il Politecnico*, 36, settembre 1947, pp. 21-25.
- G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- R. GARAUDY, 'Non esiste un'estetica del Partito Comunista', *Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 79.
- A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- E. VITTORINI, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, [a cura di R. Crovi], Torino, Arago, 2001.
- E. VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, dove sono inclusi: 'Rinnovare la cultura', pp. 287-289 [*Pesci rossi*, XV, 4, aprile 1946, pp. 1, 3]; 'Gentile Bellini', pp. 290-291 [*Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 31]; 'Ai lettori', p. 291n [*Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 3]; 'Dal soggetto al genere. Un esempio: l'adorazione dei Magi', pp. 387-389 [*Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 69-75]; 'Non esiste un'estetica del Partito Comunista', pp. 390-391 [*Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 79]; 'Dal soggetto al genere: 2. Il paesaggio come genere', pp. 428-429 [*Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 74]; 'Nomi e statue', pp. 430-432 [*Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 80].
- E. VITTORINI, *Diario in pubblico [1957]*, a cura di F. Vittucci, con un testo di I. Calvino, Milano, Bompiani, 2016.
- M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*. Cronaca e strutture di una rivista, Venezia, Marsilio, 1984.



## 2.2. «Come nei vecchi libri della nostra infanzia». Vittorini illustratore di Giuliano Maroccini

Scavare nell'immagine per trovare altre immagini. Isolare il dettaglio e trasportarlo in una dimensione altra, allusiva, lontana da quella di partenza. Rompere la composizione e montarne i frammenti secondo un ordine che ridefinisca i termini del discorso visivo, talvolta reinventandolo. Queste alcune delle direzioni che Elio Vittorini esplora quando si relaziona con le immagini e, più in generale, con la visualità. Si tratta di un procedimento estremamente moderno, che lascia intendere come per Vittorini l'elemento visivo non sia, nella sua sostanza, diverso dalla parola: in conseguenza del taglio, dell'assemblaggio e della contestualizzazione assume diversi significati e potenzialità narrative. È un esperimento che ricorda alcune scene di *Blow Up* di Antonioni, in cui il fotografo, man mano che ingrandisce un'immagine, finisce con l'aver una relazione sempre più distaccata dalla stessa e con lo scoprire nuovi messaggi o significati. Così si comporta Vittorini, nastro adesivo e squadra alla mano, nella scelta delle illustrazioni. La selezione, il montaggio e l'editing dell'immagine, sono per l'intellettuale siciliano un atto creativo e autoriale a tutti gli effetti, oggetto di riflessione e strumento di interpretazione del testo. Vittorini a più riprese ci offre alcune dichiarazioni programmatiche sulla sua idea di illustrazione editoriale, non disgiunta, nella pratica, dal progetto divulgativo a cui il suo operato tende:

Io penso che [...] qualunque libro di narrativa o di poesia, come di storia o di critica o addirittura di teoria [...] sarebbe desiderabile che venisse illustrato (con foto o con disegni e foto insieme) per arricchirsi subito di efficacia divulgativa pur conservando intatto il proprio rigore poetico o teorico. Questo a condizione, però, che l'illustrazione sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del testo (Vittorini 2008, II, p. 702).

Esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile, o interpretare con un istinto da raddomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto (*Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 22).

Entrambi gli orientamenti trovano ampio spazio nella vicenda del Vittorini 'illustratore', attività strettamente connessa a quella del Vittorini 'letterato-editore' e alle istanze che lo animano.

### 1. Vittorini e Bompiani

Per comprendere l'impostazione del lavoro vittoriniano che andremo qui a mostrare, è necessario definire lo sfondo entro il quale esso si svolge, secondo le coordinate della feconda collaborazione con Bompiani relativa ai primi anni Quaranta. La vicenda di Vittorini all'interno della casa editrice rappresenta per lo scrittore siciliano la porta di ingresso al mondo dell'editoria inteso nella sua parte più attiva e fertile rispetto agli orientamenti letterari di un'epoca. Se la precedente esperienza di traduttore, unita a quella del rappor-



to con Mondadori, risultano essenziali per la maturazione del Vittorini 'letterato-editore', è nel lavoro con Bompiani che prende corpo la possibilità di operare in una direzione precisa, per fare in modo cioè che la cultura del proprio tempo, parafrasando una felice espressione di Calvino, possa avere un volto piuttosto che un altro. L'obbiettivo comune è di oltrepassare tanto l'autarchia culturale a cui il fascismo inevitabilmente tendeva, quanto la divisione binaria tra cultura alta e cultura bassa, in contrasto con il purismo accademico e il narcisismo intellettuale che avevano indirettamente creato le condizioni affinché trovassero spazio nell'editoria «tutti quei sottoprodotti e pseudoprodotti, sempre travisatori, sempre superficializzatori, che oggi invece costituiscono il grosso di quanto la produzione libraria offre al consumo culturale» (Vittorini 2008, I, p. 1028), come Vittorini stesso aveva sentenziato qualche anno prima dalle colonne del *Bargello*.

Con il lavoro presso Bompiani, e in particolare con le collane Pantheon e Corona, Vittorini ha la possibilità di dare un'impronta precisa e personale a un progetto editoriale, seguendone tutte le sue fasi, dall'ideazione alla sua definizione concreta. Per quanto formalmente non firmate con il sigillo del curatore, come avverrà negli anni Cinquanta con i Gettoni di Einaudi, Pantheon e Corona sono a tutti gli effetti collane vittoriniane. Nella loro gestazione e successiva impostazione, nei loro caratteri testuali e paratestuali, rilucono tutti quegli elementi che caratterizzano il lavoro editoriale di Vittorini; esperienza complessa e articolata che il critico Gian Carlo Ferretti condensa in alcune coppie oppostive che si intrecciano e sovrappongono, componendo un mosaico fatto di «lungimiranza e tempestività, creatività e concretezza, onestà e spregiudicatezza, civiltà e arbitrio nei confronti dei testi e delle persone» (Ferretti 1992, p. 35). Vedremo ora più nello specifico come questi orientamenti trovino effettiva realizzazione nel lavoro sui libri, prestando particolare attenzione a una pratica che, come si accennava, non meno delle altre definirà il modo di operare vittoriniano su autori e testi della tradizione o della contemporaneità, ovvero la scelta e la disposizione del materiale illustrativo, sia esso fotografico, come nel caso di *Americana* (per cui ci limiteremo a degli accenni), o pittorico, come avviene per *Le sacre rappresentazioni italiane*. Si tratta senza dubbio delle prove più originali del Vittorini illustratore, le più complete, complesse e audaci: agli antipodi per contenuti e significato culturale, entrambe sono tuttavia fondamentali per definire alcuni tratti della relazione tra Vittorini e la visualità.

## 2. Una pittura in movimento

Se *Americana* si inserisce nel solco della scoperta del nuovo mondo letterario d'oltreoceano, vergine, mobile, libero dalle pastoie dell'accademismo nostrano, *Le sacre rappresentazioni italiane*, curata nella scelta dei testi da Mario Bonfantini, fa parte di quella linea del ritorno ai classici che accomuna molte delle iniziative editoriali della Bom-



Fig. 1 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena



Fig. 2 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena





piani in questo periodo. Si tratta, in una certa misura, di un riflesso del momento storico: in una fase politica drammatica e convulsa, in cui il futuro appare quanto mai incerto e nebuloso, il ritorno a un nucleo di valori saldo e condiviso rappresenta un'esigenza avvertita da molti. Nel caso delle antologie di Pantheon, però, non siamo tanto in presenza di un'astratta fede nei valori senza tempo della cultura, quanto nella coscienza di ridare un'attualità caratteristica alle opere, che assumono diverso statuto e diversa funzione poetica a seconda del momento storico e del pubblico a cui si rivolgono. Il lavoro paratestuale di Vittorini sulle *Sacre rappresentazioni* va appunto in questa direzione. Già nel risvolto anteriore della sovraccoperta leggiamo un breve testo di presentazione che specifica come del dramma sacro del Medioevo «poco o nulla è giunto finora al pubblico che legge per interesse umano o poetico». Analoga è l'impostazione dell'apparato illustrativo, dichiaratamente a cura di Elio Vittorini: ciò che emerge dalla consultazione del volume è l'intenzione drammaturgica delle illustrazioni, sganciate da qualsiasi funzione di repertorio. Le 112 tavole che assieme alle quattro sezioni di testi vanno a comporre l'antologia, costituiscono l'apparato iconografico più ricco e movimentato dell'intera collana, con un Vittorini capace al contempo di aderire al clima del testo senza cadere in un piatto didascalismo illustrativo. Con libertà inventiva ed estro d'artista, Vittorini dà vita a un vero e proprio libro parallelo, correlativo iconografico del discorso antologico portato avanti con estrema chiarezza e disponibilità comunicativa da Bonfantini. Le illustrazioni offrono al lettore un secondo percorso di narrazione, una modalità di lettura aggiuntiva, ulteriore. I segni si stratificano, si incarnano, si fondono contraddicendo ogni gerarchia interna. Il risultato è un libro da guardare, oltre che da leggere, in cui le immagini e i testi si muovono specchiandosi l'uno nell'altro, a tutto vantaggio di un percorso di lettura dinamico e articolato. Vittorini non è interessato a offrire un documento storico sullo svolgimento delle sacre rappresentazioni medievali, né intende creare un'equivalenza antologica che allinei i più grandi artisti visivi coevi ai testi teatrali. Al contrario, l'intellettuale non si pone scrupoli nel sovrapporsi all'artista, nello smembrarne le opere compromettendone di fatto l'unità pittorica: l'intenzione esplicita è quella di creare una pittura in movimento, intrecciata o parallela all'incedere dei testi drammaturgici e dei paratesti critici. Quelle che il lettore incontra sono scene altre, svincolate dalla raffigurazione di partenza, per quanto da essa ricavate. Vittorini, più che come illustratore in senso stretto, sembra comportarsi come cineasta (molto frequenti sono *flashback*, *flashforward*, *foundfootage*), scegliendo dalla realtà che ha di fronte – in questo caso riproduzioni fotografiche di cicli pittorici – il dettaglio più adatto a darne una certa visione o a farsi esso stesso narrazione: ellittica, associativa, sintetica. Contaminando l'espressione artistica con un

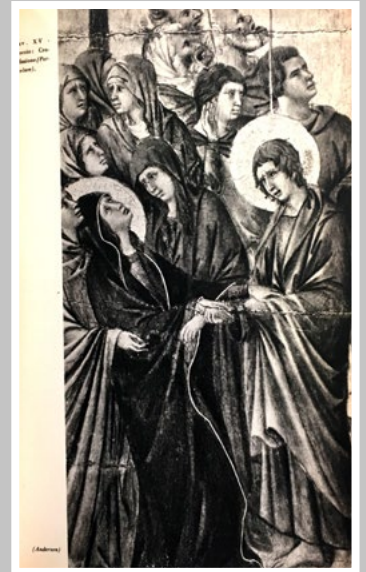


Fig. 3 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena



Fig. 4 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena

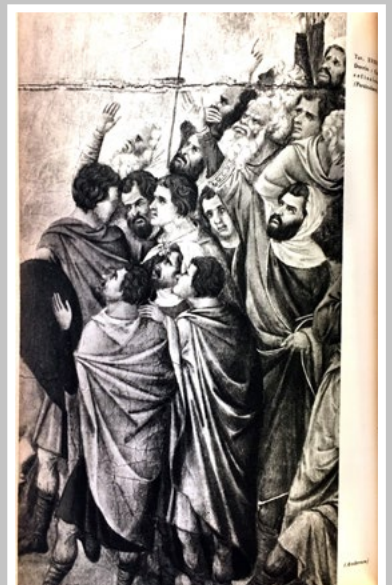


Fig. 5 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena

gusto registico per il taglio e il montaggio, l'illustratore realizza una nuova dimensione espressiva, in cui l'immagine prende parte all'azione del testo, moltiplicando i piani di lettura e amplificandone le suggestioni: isolando i dettagli, tagliando spregiudicatamente le scene, trascurando in un certo modo la visione d'insieme, Vittorini tira fuori la sostanza dinamica che l'immagine fissa trattiene in sé. Emblematica di tale procedimento la sequenza di tavole che va dalla XIII alla XX, scomposizione e ricomposizione della *Maestà del Duomo di Siena* dipinta da Duccio di Buoninsegna, che riassume la vita di Cristo in ventisei riquadri. Pescando liberamente da alcuni di questi, Vittorini propone un serrato montaggio della vita di Gesù per rapidi scorci e cambi di scena, con alcune soggettive che danno al lettore l'impressione di essere dentro il 'film' e di spostarsi insieme all'occhio del 'regista' [figg. 1-3].

Ad aprire la successione è un'inquadratura dell'Apostolo Pietro che sta pronunciando il terzo diniego al cospetto della fantesca, mentre la figura del Gesù percosso, centro della raffigurazione originale, è assente dalla scena. Anche nelle tavole seguenti Vittorini rimuove la figura di Gesù, focalizzando la sua attenzione prima su Ponzio Pilato che si lava le mani, poi subito sullo sguardo affranto di Maria ai piedi della Croce, che guarda verso l'alto inducendo lo spettatore a dedurre la figura del Cristo. Le tavole sono giustapposte, come a sottolineare con immediatezza la stretta correlazione tra i due episodi. Gesù comparirà soltanto nella pagina successiva, in una doppia tavola con uno zoom molto ravvicinato che esclude dall'inquadratura i due ladroni e ne reinventa la simmetria, salvando dal taglio dell'immagine soltanto il dettaglio delle mani sanguinanti. Voltando pagina, infine, ecco che l'occhio si sposta alla sinistra della croce, dove la folla urlante inveisce contro il Cristo morente, ancora una volta assente dalla scena. Le illustrazioni conclusive sono dedicate a Maria, al dolore e alla tenerezza di madre con la emme minuscola [figg. 4-6].

Nei tagli scelti da Vittorini ravvisiamo tutto ciò che i testi di raccordo ci dicono sul teatro religioso del Medioevo, «minutamente e accanitamente realistico nei particolari», pervaso «dalla sete di cogliere la concretezza del reale» (Bonfantini 1942, p. 19), con una partitura scenica in cui sono «frequenti i salti di tempi, continuo lo spezzettarsi di un'azione in vari momenti», analogamente alla coeva struttura compositiva del polittico, paragonabile per le sue possibilità «solo a quella del cinematografo» (ivi, p. 13): capiamo, quindi, quanto le illustrazioni di Vittorini non cerchino solo la suggestione figurativa, ma fungano da contrappunto critico, andandosi a intonare alle parole di Bonfantini, dando loro spessore visivo. Può accadere così che la didascalia a margine delle tavole illustrative risulti del tutto sganciata dalla raffigurazione vera e propria, che non riporta nell'immagine ciò che è indicato nel titolo dell'opera. Paradossalmente, l'indicazione bibliografica finisce in questi casi per assumere una funzione di guida anti-didascalica, che invita il lettore a osservare la scena segnalata nel titolo in maniera indiretta, attraverso cioè la reazione di chi a quella scena partecipa o assiste pur non essendone il protagonista: una sorta di «sineddoche vi-

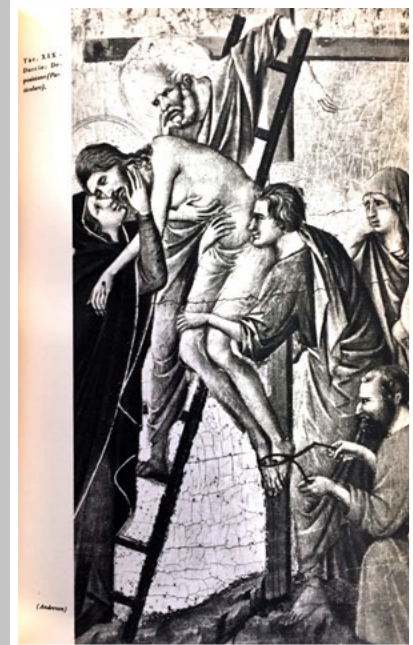


Fig. 6 Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena* (particolare), 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena



Fig. 7 Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *La predicazione di San Bernardino* (particolare), 1470 ca., Palazzo Pubblico, Siena





siva» (Ungarelli 2008, p. 501). Si vedano ad esempio le tavole LXXXIII, particolare di una *Predica di San Bernardino* che nella tavola è osservata attraverso gli occhi degli astanti, o la *Natività* di Gentile da Fabriano della tavola LXII, raffigurata *in absentia*, evocata nello sporgersi di un'ancella di Maria che sbircia la scena dall'angolo di un muro. L'orientamento al lettore avviene in questi casi per via allusiva, mai didascalica né assertiva, bensì di reciproca sollecitazione tra parola e illustrazione [figg. 7-8].

Nelle pagine de *Le sacre rappresentazioni italiane*, immagini e testi si dilatano, si ramificano, si arricchiscono a vicenda, a tutto vantaggio di un'esperienza di lettura movimentata e complessa che, anche a distanza di anni e seppur condizionata dalla sommaria qualità tecnica di alcune riproduzioni, mantiene intatto tutto il suo valore espressivo. Questo procedimento sarà alla base anche di quello che è il libro storicamente più significativo della serie di Pantheon, ovvero l'antologia *Americana*, col suo ricco corredo di fotografie, disegni, dipinti e fotogrammi di film (colpevolmente ignorato dalle edizioni economiche oggi in commercio). Le due antologie, a prima vista così differenti, mostrano in realtà più di una parentela nell'intenzione estetica che guida l'occhio di Vittorini nel multiforme orizzonte della relazione tra la parola scritta e l'immagine. Ancora una volta, appare evidente che il lavoro illustrativo vittoriniano è da considerarsi un contenuto autoriale, parte della vicenda letteraria ed editoriale dello scrittore. Pur non trattandosi di immagini prodotte direttamente dalla fantasia dell'artista, come avviene oggi per i migliori albi illustrati, la loro natura è frutto di una scelta, di un atto creativo che comprende un suggerimento critico, un'idea possibile di lettura, che sottintende, a sua volta, un'idea possibile di letteratura: aperta, inclusiva, multimediale.

### Bibliografia

- M. BONFANTINI, (a cura di), *Le sacre rappresentazioni italiane*, Milano, Bompiani, 1942.
- A. CADIOLI, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, il Saggiatore, 1995.
- F. COGO, *Elio Vittorini editore 1926-1943*, Bologna, Archetipo, 2012.
- E. ESPOSITO (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.
- G. FALASCHI, 'Vittorini e la fotografia', *Archivio fotografico toscano*, III, 5, giugno 1987, pp. 34-43.
- G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- L. GASPAROTTO, 'Vittorini e Pasolini tra immagine e parola. Conversazione in Sicilia e Dov'è la mia patria', in EAD., *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 273-287.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Roma, FrancoAngeli, 2011.
- G. MAROCCINI, 'L'occhio di Vittorini', *Letteratura e Letterature*, 9, 2015, pp. 61-77.
- P. ORVIETO, 'Vittorini e l'«accostamento» fotografico', in A. DOLFI (a cura di), *Letteratura & fotografia*, Roma, Bulzoni, II, 2007, pp. 61-82.
- A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- I. PIAZZONI, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopo-*

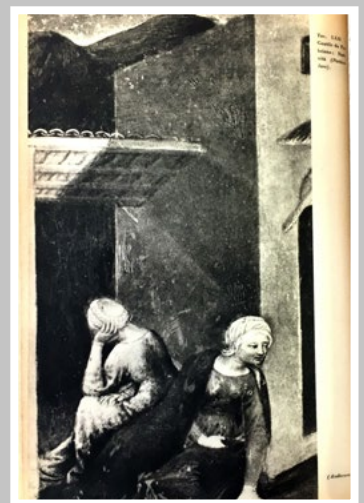


Fig. 8 Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi* (particolare), 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze



guerra, Milano, Led, 2007.

M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catalogo della mostra, Acireale-Roma, Bonanno, 2007.

A. STANCANELLI, *Vittorini e i balloons. I fumetti del "Politecnico"*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008.

G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23.

G. UNGARELLI, 'Elio Vittorini: la parola e l'immagine', *Belfagor*, LXIII, 5, 2008, pp. 501-521.

E. VITTORINI, 'Elogio della cultura popolare', *Il Bargello*, IX, 12, 17 gennaio 1937, ora in ID., *Letteratura, arte e società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, I, 2008.

E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954, ora in ID., *Letteratura, arte e società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, II, 2008, pp. 701-708.

*Il Politecnico*, diretto da E. Vittorini, 29, 1° maggio 1946.





### 2.3. *Disegni per la biblioteca*

di Virna Brigatti

L'operazione editoriale che ha portato nel 1944 alla stampa dei due volumi degli scritti di Luciano di Samosata (Luciano 1944, I-II) all'interno della collana Corona dell'editore Bompiani condensa in sé numerosi elementi di valore storico e culturale. Tra questi spicca l'aspetto artistico, legato alla presenza delle preziose illustrazioni di Alberto Savinio, ma una attenzione più specificatamente rivolta alla loro forma editoriale suggerisce anche una interpretazione ulteriore, volta a riconoscere nei due libri un distillato della poetica del Vittorini di quegli anni.

Elio Vittorini, infatti, nel 1942 fonda e dirige Corona, una collana universale che accoglie nel proprio catalogo titoli di autori considerati classici, provenienti dalle più varie epoche storiche e geografiche, operando però, dal punto di vista letterario, una selezione molto particolare, corrispondente ai propri interessi e gusti di lettore e autore, con l'intento dichiarato di rivolgersi a un'ampia comunità di lettori non necessariamente colti, che considerano i libri un bene di prima necessità. Il contesto storico del secondo conflitto mondiale è lo sfondo su cui si colloca il progetto editoriale e ogni testo deve avere un valore innanzitutto nel presente.

Poste queste premesse, Vittorini coordina le fasi di lavorazione dei volumi dedicati ai testi di Luciano di Samosata, che nello specifico erano nati da un'idea di Valentino Bompiani subito accolta da Savinio (cfr. Cianfrocca 2018): in questo margine apparentemente ristretto di lavoro, Vittorini riesce però a realizzare un oggetto pienamente corrispondente alla sua visione letteraria e culturale di quegli anni, facendo ruotare i suoi elementi costitutivi, in particolare iconografici e paratestuali, entro la propria orbita carismatica.

Questi i nomi che compaiono nel frontespizio dei volumi [fig. 1]: Luciano di Samosata, autore; Luigi Settembrini, traduttore; Alberto Savinio, illustratore e curatore, compilatore quest'ultimo quindi, non solo dei disegni che affiancano i testi, ma anche dell'introduzione e delle brevi note di presentazione degli scritti lucianiani.

Le illustrazioni di Savinio hanno un ruolo non ancillare nel costituire l'identità della pubblicazione e ciò è evidente a partire dall'indice del volume che antepone l'*Indice delle illustrazioni* all'*Indice del testo*; inoltre, quantitativamente le immagini sono rilevanti: 20 per il primo volume, 30 per il secondo. Si tratta di disegni in bianco e nero [figg. 2-3], cui si aggiunge rispettivamente, nella posizione dei controfrontespizi, una riproduzione a colori di un disegno acquerellato [figg. 4-5]. Le immagini dunque dovrebbero essere il perno di un'operazione editoriale che – coerentemente con la volontà attualizzante della collana in cui si colloca – è il risultato di una convinzione anche di Savinio stesso, del suo modo di intendere il rapporto con gli antichi.

Su questo si inserisce però un altro elemento: «il triplo accostamento Luciano-arte ellenistica-Savinio viene da lontano» (Maroccini 2015, p. 71) ed è datato 1933, anno in cui Vittorini compila la rassegna di una mostra delle opere di Savinio a Firenze. Lo scritto rappresenta l'orizzonte ermeneutico vittoriniano in cui la pubblicazione dei volumi di Luciano si colloca e fornisce una insuperabile sintesi del modo in cui Vittorini interpreta l'arte di Savinio:

La pittura di Alberto Savinio sarebbe piaciuta agli antichi greci. Non dico che gli antichi dipingevano o avrebbero dipinto come Savinio [...]. Dico che la pittura di Savinio avrebbe trovato il più largo consenso di *popolo* presso gli antichi greci, in quanto avrebbe soddisfatto quel loro gusto della deformazione che miti e opere letterarie, se non figurative, ci documentano. In chi fantasticava del minotauro, o immaginava Giove sotto forma di toro o di cigno, e in Savinio che vede i suoi personaggi con teste di struzzo, di anitre, caproni e giraffe, il gusto suscitatore è lo stesso. Gusto per il quale la deformazione avviene come simbolo di trasfigurazione (Vittorini 2008, p. 623).

In questo scritto è però presentata anche una questione delicata che entra in conflitto con il successivo lavoro di Vittorini editore per Corona: il fatto cioè che «il nostro pubblico d'oggi non riesca più a intendere» quel particolare gusto rappresentato dalla pittura di Savinio. E infatti viene evocata la seguente immagine:

Diceva Arturo Loria: questi disegni sarebbero ideali per la biblioteca, da appendere tra scaffale e scaffale. E giurava che se fosse stato grecista o latinista, una specie di professor Pasquali, li avrebbe comprati tutti (Vittorini 2008, p. 624).

Accostare Savinio a Luciano di Samosata è dunque un'operazione culturalmente sofisticata, ma tale non vuole e non deve essere nel 1944 la proposta editoriale di Corona, quanto meno nelle intenzioni esplicite.

Ed è in questo solco che il direttore di collana interviene, anche perché nel frattempo la Storia impone che l'attenzione del lettore sia sollecitata non da un'operazione raffinata, ma dalle ragioni di 'emergenza' (questa l'espressione utilizzata da Vittorini nel risvolto di copertina dei primi volumi di Corona; cfr. Cadioli 2017, p. 172 e Ferretti 1992, pp. 45-56) per cui il testo dello scrittore ellenistico è ancora necessario.

Il tutto non è contro la volontà di Savinio – anzi, questi condivide con Vittorini l'idea di portare sui testi del passato una lettura e una interpretazione valide per il lettore contemporaneo – ma si rende necessario incanalare il prodotto culturale in modo adeguato verso i lettori elettivi di Corona, i quali non possiedono l'attitudine intellettuale di un «professor Pasquali»: Vittorini dunque 'assorbe' il lavoro condotto da Savinio nel proprio percorso di collana e di letterato editore, lavorando sulla forma dell'edizione e arrivando di fatto ad imprimere una firma invisibile ai due volumi.

L'obiettivo viene raggiunto innanzitutto a partire dal fatto che Savinio non è presentato al lettore come la mente che ha governato la regia editoriale della pubblicazione e nei due libri questa volontà di 'attenuazione' del suo influsso è evidente: basti osservare la copertina, dove nemmeno è citato (neanche nei risvolti in cui si presenta solo il testo di Luciano), e il frontespizio, dove il suo nome è composto in corpo e in posizione decisamente minori. Savinio stesso, per altro,

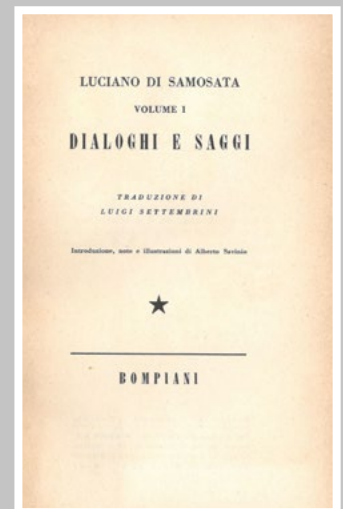


Fig. 1 Frontespizio dei *Dialoghi e saggi* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)

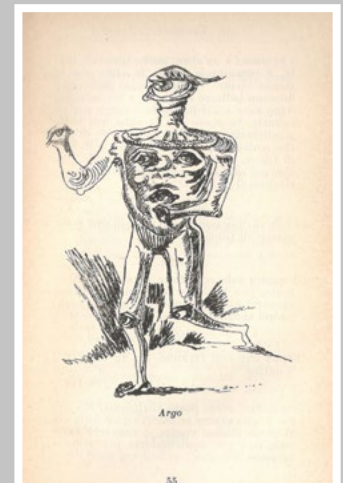


Fig. 2 Disegno di Alberto Savinio in *Dialoghi e saggi* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)

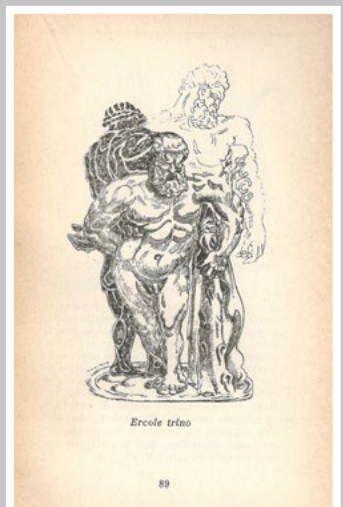


Fig. 3 Disegno di Alberto Savinio in *Dialoghi e saggi* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)



non ha mancato di contestare all'editore questa scelta (cfr. lettera del 7 agosto 1945 in Cianfrocca 2018).

A questo punto occorre indagare il principale livello su cui il direttore di collana ha agito, cioè la scelta dell'immagine delle copertine [figg. 6-7]: come spiega Francesca Cianfrocca, «non tutti i disegni [di Savinio] verranno in realtà accolti» e «per le copertine si prediligono particolari tratti da pitture greche, probabilmente per ragioni di uniformità con gli altri titoli della collana» (Cianfrocca 2018). Vittorini infatti pone in copertina le riproduzioni di particolari della pittura vascolare di epoca ellenistica, le quali possono senz'altro apparire una «scelta molto sofisticata» (Marocchini 2015, p. 70) se le si interpreta analiticamente, ma che invece per l'occhio di un potenziale lettore esercitano efficacemente una funzione didascalica, a partire dalla loro coerenza con l'epoca storica del testo. La volontà cioè è quella di «fornire al lettore delle coordinate testuali ma soprattutto paratestuali che siano in grado di orientare la sua lettura» (Marocchini 2015, p. 64), in una prospettiva legata alla ricerca di una immediatezza comunicativa.

Quello che però effettivamente stupisce è come la 'vittorinizzazione' dei due volumi sia riconoscibile anche nelle immagini evocate dall'introduzione di Savinio (Savinio 1944) – composta autonomamente e sulla quale non c'è alcuna documentata ragione per pensare a un intervento vittoriniano in senso stretto di *editing* o revisione –, che mostra in filigrana una serie di echi con l'opera e la poetica del Vittorini di quegli anni: qui il rapporto osmotico è indubbiamente biunivoco e non è pensabile parlare di una prevaricazione di Vittorini sul pensiero di Savinio, ma più semplicemente è testimonianza di una consonanza, di una rete di influssi e suggestioni che in quegli anni dovevano essere palpabili intorno al *club* Bompiani (Ferretti 2004, p. 24), a dimostrazione ancora una volta della forte carica elettiva di quel contesto di lavoro e di progettualità.

Non è possibile qui dare conto delle numerose e rilevanti corrispondenze che si possono ricostruire in controluce, ma occorre quanto meno sottolineare come tale sintonia di idee e la comune lettura attualizzante portata sull'antico si traducano anche in questi volumi nell'attuazione di una pratica di intervento disinvolto sui testi altrui. Le opere di Luciano infatti sono state scelte non seguendo il loro «ordine cronologico», ma dividendole «per genere»; di conseguenza, precisa Savinio, la «disposizione ha avvicinato opere del primo periodo a opere dell'ultimo [...] ma che importa?» (Savinio 1944, p. 34).

Infine, ultimo ma determinante elemento dell'operazione è la scelta di riproporre la traduzione di Settembrini, la quale è esplicitamente la cerniera perfetta con il presente e chiarisce il raccordo elettivo con il 1944: Settembrini infatti tradusse i testi di Luciano «entro un periodo di cinque anni nell'*ergastolo di Santo Stefano*»,



Fig. 4 Acquerello di Alberto Savinio nel controfrontespizio dei *Dialoghi e saggi* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)



Fig. 5 Acquerello di Alberto Savinio nel controfrontespizio di *Una storia vera* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)

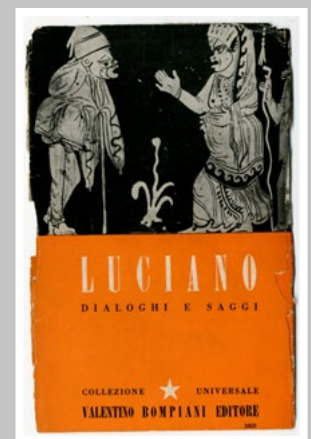


Fig. 6 Copertina dei *Dialoghi e saggi* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)



portando avanti con l'autore antico un dialogo necessario «*a non perdere interamente l'intelligenza [...], per non perire interamente nella memoria degli uomini*» (Savinio 1944, p. 35).

Questa chiave di lettura sui testi, ma anche la riproposta della loro versione ottocentesca, deve tenere conto del lettore elettivo di Corona e infatti Savinio dichiara di essere intervenuto sulla traduzione del Settembrini, che viene «rinettata appena di alcuni arcaismi», sostituendo «le parole poco comuni con parole più comuni», allo scopo dichiarato di «togliere ogni ostacolo nel quale l'occhio del lettore potesse inciampare e fermarsi. Si trattava insomma di "lucianizzare" al massimo questa versione italiana di Luciano, il quale, come scrittore "della fine", era il più prosatore dei prosatori e tirava più a dire che a cantare» (Savinio 1944, p. 36).

Allo stesso modo e in coerenza con questo assunto, collocare i due volumi in un orizzonte di comunicazione letteraria, sì colto ma intellegibile più ampiamente, equivaleva, di fatto, in quel contesto editoriale, a 'vittorinizzare' al massimo la forma della loro edizione.

### Bibliografia

A. CADIOLI, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento* [1995], Milano, il Saggiatore, 2017.

F. CIANFROCCA, 'Alberto Savinio editore di Luciano. Un percorso attraverso le lettere', *Fillide*, 16, aprile 2018 <<http://www.fillide.it/index.php/rivista/19-articoli/413-francesca-cianfrocca-alberto-savinio-editore-di-luciano-un-percorso-attraverso-le-lettere>> [accessed 4 February 2019].

F. CIANFROCCA, «Scrivere fino in fondo». Il carteggio Savinio Bompiani (1941-1952), Tesi di laurea magistrale in Filologia moderna, Università di Roma La Sapienza, a.a. 2016-17, relatore C. Bello, correlatore P. Italia (ora in corso di pubblicazione presso Bompiani).

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

G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Torino, Einaudi, 2004.

LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi e saggi*, trad. it. di L. Settembrini, introduzione, note e illustrazioni di A. Savinio, Milano, Bompiani, I, 1944.

LUCIANO DI SAMOSATA, *Una storia vera*, trad. it. di L. Settembrini, introduzione, note e illustrazioni di A. Savinio, Milano, Bompiani, II, 1944.

G. MAROCCINI, 'L'occhio di Vittorini', *Letteratura e Letterature*, 9, 2015, pp. 61-77.

A. SAVINIO, *Introduzione*, in LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi e saggi*, pp. 7-42.

E. VITTORINI, 'Mostre fiorentine: Savinio, Annigoni', *L'Italia letteraria*, V, 3, 15 gennaio 1933, p. 4, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 623-626 (le citazioni sempre da qui).



Fig. 7 Copertina di *Una storia vera* di Luciano di Samosata (Bompiani, 1944)





## 2.4. *Vittorini e I millenni illustrati*

di Corinne Pontillo

Volumi racchiusi talvolta in cofanetti ornati da illustrazioni a colori e impreziositi al loro interno da materiale iconografico fuori testo, rilegature cucite, a filo refe, fregi o caratteri in oro sul dorso, eleganti copertine telate: sono queste le caratteristiche di alcune edizioni della collana einaudiana *I millenni*, nata nel 1947 sotto la direzione di Cesare Pavese e presentata al pubblico dei lettori attraverso una pregiata veste tipografica.

La serie raccoglie l'eredità dei Giganti, collana d'anteguerra di cui viene realizzata nel 1942 un'unica uscita, *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, e ospita una variegata selezione di classici della letteratura mondiale di tutti i tempi, dalle raccolte di novelle e di fiabe e dal monumentale *Parnaso italiano* curato da Carlo Muscetta fino ai capolavori della letteratura antica, russa o cinese. L'apparente assenza di un unico nucleo generatore e la mancanza di un unico percorso contenutistico si riflettono nel principio di inclusione dei testi, tutt'altro che univoco. Come testimonia il verbale editoriale del 9 novembre 1949, tra la collezione dei *Millenni* e le affini *Universale* e *Narratori stranieri tradotti*, il «criterio di collocazione è elastico» e tale da essere demandato a una «decisione caso per caso» (Munari 2011, p. 74). Al consapevole diniego di rigidi steccati nelle linee editoriali si accompagnano i differenti punti di vista di volta in volta adottati dai consulenti nel corso delle discussioni sulla collana, che sfugge ai tentativi di definizione nella misura in cui, paradossalmente, si rende riconoscibile anche, e soprattutto, in virtù del suo prestigio culturale. Alla ritrosia di Pavese di includere i contemporanei o di procedere a una loro pubblicazione nella serie solo quando abbiano raggiunto un certo grado di 'classicità', abbiano cioè inciso un segno sulla loro epoca (cfr. Mangoni 1999, p. 464), fa da *pendant*, in fase decisionale, l'eloquente assenso di Calvino all'attribuzione della *Vita* di Benvenuto Cellini all'*Universale*, «perché mancherebbe, nel caso del Cellini, quell'elemento di "riscoverta" che è presupposto per l'inclusione di un classico nei "Millenni"» (Munari 2011, p. 447).

Eppure, a fronte di una programmatica eterogeneità di intenti e di proposte, uno sguardo al catalogo della collana restituisce l'apporto dei singoli collaboratori e lascia emergere in controtela le tracce del loro operato. La presunta neutralità viene meno se perlustrata, ad esempio, alla luce dell'importanza che hanno rivestito per la formazione di Pavese autori come Hemingway, Whitman, Omero, tutti a pieno titolo inclusi tra le prime uscite dei *Millenni*, o se si pongono in relazione la serie delle fiabe, dai fratelli Grimm e Andersen fino alle straordinarie *Fiabe italiane* di Calvino, e il sostegno al genere dato da Natalia Ginzburg. Allo stesso modo, la via aperta dalle *Mille e una notte*, pubblicate con la curatela di Francesco Gabrieli alla fine del 1948 come edizione strenna, inaugura un percorso di dialogo tra immagini e testi che non tarderà a mostrare il suo debito nei confronti del talento illustrativo di Elio Vittorini.

Reduce da precedenti esperienze editoriali già modernamente articolate intorno al connubio tra sezioni verbali e apparati iconografici – basti pensare alla collaborazione con Bompiani e alla ideazione nei primi anni Quaranta della collana illustrata *Pantheon* – lo scrittore siciliano non è estraneo alle modulazioni formali e ai circuiti ermeneutici generati dall'incontro tra parole e immagini, e nella seconda metà del decennio arriva ad occuparsi per Einaudi della ricerca del materiale illustrativo per le copertine di collane



di narrativa come I coralli, nonché per alcuni Millenni, tra i quali, verosimilmente, proprio quelle *Mille e una notte* che hanno nutrito l'immaginario esistenziale e letterario del Vittorini romanziere. Del resto, la responsabilità del «settore illustr.[ativo]» per la sofisticata serie einaudiana è esplicitamente attestata anche dal Consiglio editoriale del 12-13 gennaio 1949 (Munari 2011, p. 64) e non è circoscritta alle sole edizioni direttamente curate da Vittorini.

Sul solco tracciato dalla raccolta di novelle orientali, dunque, nel 1949 viene pubblicato, con ventitré tavole a colori, *Il Decameron* di Boccaccio [fig. 1]. La cura del testo critico è affidata a Giuseppe Petronio, la prefazione e l'allestimento dell'apparato illustrativo, costituito dalla riproduzione di opere di Giotto e di pittori di area toscana, tra i quali Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuto e Simone Martini, pertengono invece alla competenza e al lavoro di Vittorini. L'introduzione viene pubblicata a firma dell'«Editore», ma la mano dell'intellettuale siracusano è garantita, oltre che dalla ripresa dello scritto in *Diario in pubblico* (Vittorini 2016, pp. 223-224), anche da un riferimento a un'imminente spedizione del «testo prefazione Decam.[eron]» in una lettera dell'ottobre 1949 a Natalia Ginzburg (Vittorini 1977, p. 274) e dalla presenza, tra le carte del Fondo Vittorini conservate presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, di una copia dattiloscritta; nella sua brevità, essa rappresenta la chiave di volta non solo dell'edizione dell'opera di Boccaccio nella lettura offerta da Vittorini, ma anche di alcuni aspetti comuni all'intera collezione dei Millenni:

noi pubblichiamo il grande libro senza alcun commento, ignudo, su pagine che non lasciano ricordare nemmeno quanto ne scrisse il De Sanctis, e con illustrazioni qua e là che piuttosto aiutino a individuare l'accento grazie al quale la realtà di un'epoca può oggi apparire favolosa ma insieme nostra contemporanea (Vittorini 2008, p. 556).

L'intenzione di non fornire ai lettori un esemplare filologicamente erudito, rivolto piuttosto a un vasto pubblico, sì colto ma non necessariamente specialista, viene rispecchiata, ancora una volta, dai confronti interni al gruppo Einaudi, che in una riunione del maggio 1951 si mostra pressoché concorde nel limitare le parti introduttive ad una essenziale presentazione del testo e sembra andare incontro alla posizione di Vittorini, il quale ritiene che le prefazioni «*debbano* essere tali da non frapporre alcun velo tra il lettore e l'opera» (Munari 2011, p. 257). Se uno scarto critico ed ermeneutico è previsto nella confezione dei volumi, esso è affidato alle interazioni tra le componenti verbali e il linguaggio figurativo, ai fecondi attriti semantici posti in essere dai riverberi tra i testi privi di note o commenti e i frammenti visivi, a tal punto che «sovente un accostamento tra uno scrittore e un gusto figurativo preesistente vale un intero saggio critico» (*Antologia Einaudi 1948*, p. 225).

'Squisitamente' vittoriniana, invece, è la validità dei classici coniugata al presente, l'assunto in base al quale I millenni debbano essere «quei libri di tutti i secoli che conservano, o si presume che conserveranno inalterato il loro valore di contemporaneità» (Munari 2011, p. 257); così come gron-

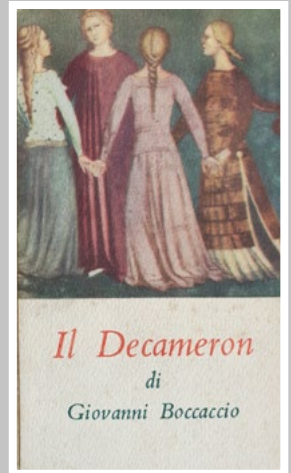


Fig. 1 G. Boccaccio, *Il Decameron*, testo critico a cura di G. Petronio, Torino, Einaudi, 1949

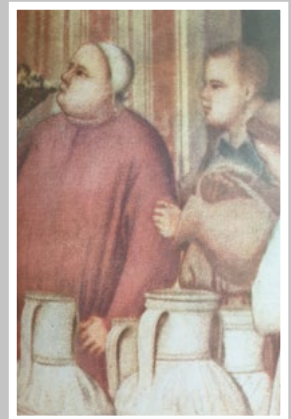


Fig. 2 Giotto, *Nozze di Cana* (particolare), 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova

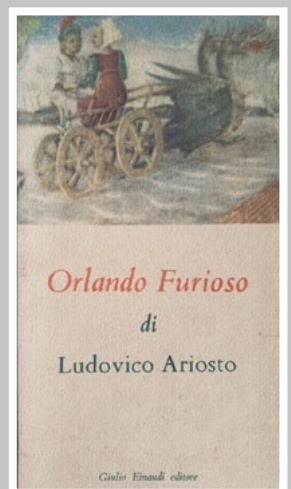


Fig. 3 L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di E. Vittorini, Torino, Einaudi, 1950

dante di una tipica postura sperimentale è la formulazione del «corrispettivo visivo» di Boccaccio (Vittorini 2008, p. 556), la ricerca di un *analogon* pittorico che possa rendere percepibile un principio di conformità tra testo e illustrazioni. Nel caso dell'autore di Certaldo, l'equivalente visivo viene individuato nell'arte di Giotto; sebbene la contrapposizione tra «soggetto sacro» dell'artista e «soggetto profano» di Boccaccio abbia poi indotto a non assolutizzare la presenza del pittore toscano (ivi, p. 557), è proprio nella riproduzione del particolare di uno dei suoi affreschi che è possibile rinvenire, a titolo esemplificativo, le connotazioni del peculiare modo di operare dell'illustratore Vittorini. Sfolgiando il volume, intercalato alla terza novella dell'ottava giornata si scorge un particolare delle *Nozze di Cana* (1303-1305), segmento del ciclo della Cappella degli Scrovegni di Padova [fig. 2]. In corrispondenza della beffa perpetrata ai danni del personaggio sempliciotto di Calandrino, caduto nella convinzione di essere diventato invisibile, lo sguardo si posa sul dettaglio raffigurato dal maestro di mensa colto nell'atto di assaggiare l'acqua appena mutata in vino, e dal ragazzo al suo fianco; e la lettura procede rinfocolata dalla risemantizzazione proiettata sull'immagine a contatto con il testo, di cui comunque l'illustrazione intende rappresentare la «corrispondenza [...] esteriore, anche di soggetti, anche ambientale, perché il lettore ne abbia un aiuto diretto e inequivocabile» (ivi, p. 557). Avvezzo a 'resecare' con le forbici fin dai tempi della collaborazione con *Milano sera* e della direzione del *Politecnico*, a ricercare in concreti accostamenti verbo-visivi significati che prescindono dai codici espressivi considerati singolarmente, lo sguardo di Vittorini lavora sul dettaglio e lo decontestualizza, estendendo anche ai Millenni quella particolare maniera di procedere acutamente messa in luce da Giuliano Maroccini in relazione alle sovraccoperte illustrate di Corona, dove «molti dei dipinti presi a prestito per illustrare i volumi sono [...] il frutto di arditi tagli fotografici» e dove «le inquadrature sono quelle di un istintivo occhio fotografico che percepisce e singolarizza particolari che allo svagato sguardo comune sfuggono del tutto, assorbiti dalla visione complessiva» (Maroccini 2015, p. 73).

L'attenzione al particolare ritorna anche con l'Ariosto dell'*Orlando furioso*, curato da Vittorini e dato alle stampe, in tre volumi e ventisette tavole a colori, nel 1950 [fig. 3]. A differenza del *Decameron*, dove venivano riportati in calce all'indice soltanto l'autore e l'ubicazione delle opere, adesso i crediti delle illustrazioni appaiono ordinatamente inseriti in un sommario apposito, che riporta anche i versi a cui le immagini vengono associate. Non si tratta però, come si potrebbe supporre, dei segmenti testuali topologicamente affiancati ai frammenti figurativi, ma di inserti lirici trascritti sul retro delle pagine illustrative e atti a svolgere la funzione di fulminee didascalie, creando percorsi di lettura paralleli rispetto alla successione dei canti. Un valido esempio del rilievo assunto delle componenti paratestuali è rappresentato dall'unica opera del Mantegna presente tra i versi dell'*Orlando furioso*. Impegnato nel tentativo di risalire alla «radice

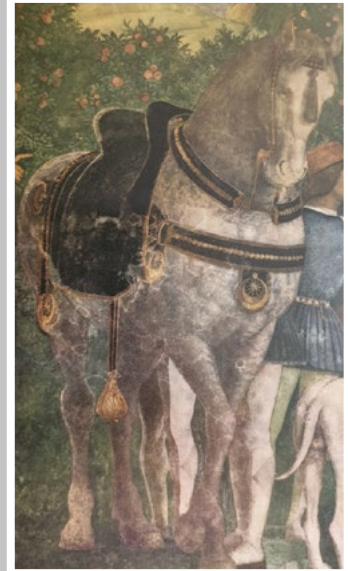


Fig. 4 A. Mantegna, *Il ritorno dalla caccia* (particolare), 1465 ca.-1474, Castello di San Giorgio (Camera degli sposi), Mantova

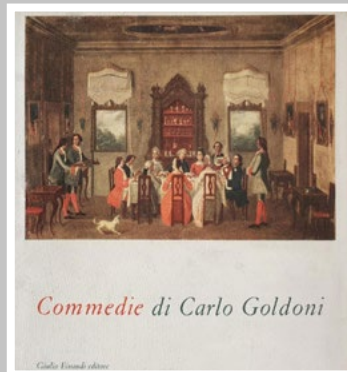


Fig. 5 C. Goldoni, *Commedie*, a cura di E. Vittorini, Torino, Einaudi, 1952



Fig. 6 P. Longhi, *La caccia in laguna*, 1760, Museo della Fondazione Querini Stampalia, Venezia





della [...] finzione, dove poeta e pittori hanno un comune umore» (Vittorini 2008, p. 578), Vittorini opta per una costellazione di artisti (inclusi i ferraresi Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti) e per una selezione di istanti di vita cortigiana tra i quali un particolare del *Ritorno dalla caccia* di Mantegna [fig. 4], appunto, che diviene in grado di cogliere un momento culminante, risolto nell'accostamento tra «il più bel cavallo della pittura italiana e il più famoso della letteratura» (ivi, p. 577). Ad illuminare il potenziale interpretativo del dettaglio del signorile cavallo grigio dell'affresco di Mantova, interviene il verso «Fugge Baiardo alla vicina selva» che, rinviando all'episodio del duello tra Rinaldo e Gradasso e alla contesa per il destriero, funge da 'prolessi visiva' del canto XXXIII, collocato addirittura nel volume successivo.

Frutto di un viaggio in Veneto compiuto da Vittorini insieme a Giulio Bollati (cfr. Munari 2011, p. 269) – il quale succederà allo scrittore nella ricerca del materiale illustrativo per I millenni – è l'apparato iconografico che correda i quattro volumi delle *Commedie* di Goldoni, pubblicati a cura del Nostro come strenna del 1952 [fig. 5]. Questa volta sono gli scorci della città lagunare dipinti da Antonio Canaletto e da Francesco Guardi, ma soprattutto i bozzetti quotidiani di Pietro Longhi a prestare colori, forme, personaggi al «corrispettivo visivo» della straordinaria rappresentazione umana e sociale offerta dal commediografo del Settecento (accostata al frontespizio del primo volume è non a caso una riproduzione della celebre *Caccia in laguna* [fig. 6]). Sebbene Vittorini, nella nota introduttiva, non manchi di soffermarsi a ragion veduta sul divario esistente tra il pittore veneziano, tra il suo tratto elargito con bonomia sulla gente e i luoghi della sua città, e la maggiore complessità della ricerca goldoniana – motivando il ricorso all'artista con l'obiettivo di «dare un riferimento figurativo delle particolarità ambientali (casalinghe, settecentesche, veneziane) entro a cui lo scrittore individuò i filoni della sua materia» (Vittorini 2008, p. 655) – a suggellare la fonte da cui sgorgano tanto l'ispirazione figurativa di Longhi quanto l'estro letterario di Goldoni concorrono le stesse parole di quest'ultimo, che nel 1750 dedica al suo illustre contemporaneo l'eloquenza di un'apostrofe. «Longhi, tu che la mia Musa sorella / chiami del tuo pennel che cerca il vero» recita il sonetto (Goldoni 1955, p. 117), rinvigorendo l'efficacia di una spregiudicata quanto scrupolosa operazione editoriale.

### Bibliografia

- L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di E. Vittorini, Einaudi, Torino, I-III, 1950.  
G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, testo critico a cura di G. Petronio, Einaudi, Torino, 1949.  
C. GOLDONI, *Commedie*, a cura di E. Vittorini, Torino, Einaudi, I-IV, 1952.  
C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, XIII, 1955.  
L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.  
G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.  
G. MAROCCINI, 'L'occhio di Vittorini', *Letteratura e Letterature*, 9, 2015, pp. 61-77.  
T. MUNARI (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino, Einaudi, 2011.  
A. PANICALI, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.  
C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.  
M. RIZZARELLI, 'Parole "solo per avventura" quotidiane. Vittorini pubblicista', in C. SERAFINI (a cura di), *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 333-347.





- G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23.
- G. UNGARELLI, 'Elio Vittorini: la parola e l'immagine', *Belfagor*, LXIII, 5, 2008, pp. 501-521.
- E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006.
- E. VITTORINI, '[Boccaccio e Giotto]', nota introduttiva a G. Boccaccio, *Il Decameron*, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 556-558.
- E. VITTORINI, '[Ariosto e pittura]', nota introduttiva a L. Ariosto, *Orlando furioso*, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 576-578.
- E. VITTORINI, '[Goldoni e Longhi]', nota introduttiva a G. Goldoni, *Commedie*, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 655-660.
- E. VITTORINI, *Diario in pubblico [1957]*, a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016.
- Antologia Einaudi 1948*, Torino, Einaudi, 1949.



## 2.5. La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso

di Marco A. Bazzocchi

«La sua storia era d'un Picasso italiano», afferma Vittorini tirando nel 1960 le somme del percorso della pittura di Renato Guttuso (Vittorini 2008, p. 929). Il nome di Picasso si incastra con determinazione tra quello di Vittorini e Guttuso, come se insieme dovessero formare una triade che orienta molte scelte espressive dalla fine degli anni Trenta in poi, implicando letteratura e pittura ma anche fotografia. Il punto di partenza potrebbe essere la guerra civile spagnola, l'evento storico dal quale Vittorini riceve il suo battesimo ideologico: «nell'offeso mondo si poteva esser fuori della servitù e in armi contro di essa» (Vittorini 1976, p. 213). Nel 1938 Guttuso dipinge un quadro dominato dalle molteplici variazioni tonali del rosso, la *Fucilazione in campagna*. Il modello risale a *Los fusilamientos* di Goya, ma anche a un quadro di Aligi Sassu, *Fucilazione nelle Asturie*, il soggetto riguarda la morte di Federico Garcia Lorca ucciso dai franchisti. Lorca è il primo tramite di Vittorini con la guerra di Spagna e con la pittura di Picasso (cfr. Vittorini 2008, p. 123n).

Nel 1941 Vittorini pubblica nella collana Pantheon di Bompiani un'antologia del *Teatro spagnolo*. Ad accompagnare i testi, Vittorini compie una scelta figurativa che attraversa la pittura spagnola e comprende El Greco, Velàzquez, Goya, e arriva fino a Picasso: *Le bagnanti*, *Le amiche*, e *Toro di Spagna*, i cui soggetti possono intonarsi alle atmosfere del poeta. L'anno seguente esce *Nozze di Sangue*, una antologia poetica di Lorca che prende il titolo dal suo dramma più famoso, *Bodas de sangre*. Vittorini però vuole tenere distante la pittura di Picasso dalla tecnica espressiva di Lorca, come se il poeta fosse legato a un'epoca anteriore rispetto allo sperimentalismo del pittore.

Quello che interessa realmente Vittorini è però un altro tipo di sperimentazione, una sperimentazione che non passa dal semplice rapporto tra testo scritto e immagine. Una considerazione importante si trova nel 1938 a proposito dell'opera di Faulkner e alla possibilità che si apre in essa di una forma espressiva che contiene un'esplicita vocazione alla visività:

Allora vediamo svolgersi in essa un mondo duplice, nutrito, immagine per immagine, da una duplice vitalità. L'immagine, ossia, è sempre accompagnata da una sua seconda incarnazione, ombra alle volte, e alle volte maggior luce, che in apparenza rafforza la prima, ma che in sostanza esprime un altro impulso della fantasia, un altro filone, un altro «ordine di idee». L'immagine, ad esempio, dà un albero, o un gesto di donna, un grido di bambino; ed ecco, accanto, fatto scattare dalla molla di un «come se» o un «anche se», sorgere (e senza costituir paragone) lo stesso albero, o lo stesso gesto, lo stesso grido in un mondo (dico mondo, non modo) completamente diverso (Vittorini 2008, p. 32).

Vittorini ragiona secondo due livelli diversi e complementari: da una parte si trova quanto rappresentato direttamente dalla scrittura, dall'altro si trova 'qualcosa' che ripete, rafforza l'immagine scritta ma nello stesso tempo fa emergere «un altro impulso della fantasia». Vittorini cioè ragiona già secondo una logica che vede la scrittura esplicitamente invasa da una seconda dimensione, una dimensione che apre però su un «mondo [...] completamente diverso». La scrittura è cioè solo il primo dato percepibile di una seconda ipotesi espressiva, e questa seconda ipotesi è un'apertura di senso che ha a che fare con un ulteriore livello del visibile.

Si citano spesso, a proposito del rapporto di Vittorini con le illustrazioni della sua opera, le parole da lui usate a proposito delle immagini elaborate da Guttuso per *Addio alle armi* di Hemingway [fig. 1], secondo le quali l'artista anziché aderire allo stile dello scrittore può usare un «istinto da raddomante» che gli consente di trovare «ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto» (*Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 22). Questa dichiarazione toglie valore all'intelligenza con cui Vittorini ha letto Faulkner, secondo la quale l'effetto espressivo dell'opera non si manifesta solo una prima volta ma anche una seconda, e in modo più denso, senza essere esplicito, in quanto nuova vitalità che porta direttamente a un nuovo «ordine di idee». Questo nuovo ordine corrisponde a un nuovo divenire mondo provocato dalla scrittura ma implicato con un'entità visiva che Vittorini chiama immagine, senza specificare se questa entità è definibile o se si trova in una dimensione solo mentale, appunto nell'immaginazione.

L'idea è talmente persistente che Vittorini la riprenderà nel dicembre del 1950 quando viene conferito il premio Nobel allo scrittore americano. Il punto di partenza è *Guernica*, dove compare per la prima volta la duplice esistenza di figure che vivono in «due o più piani diversi di realtà» che ora vengono chiamati «il visibile» insieme al suo «invisibile», e anche «l'attuale» insieme al «suo potenziale» (Vittorini 2008, p. 568). In questo caso si parla esplicitamente di pittura, cioè di immagini dipinte, e non di scrittura. Ma per Vittorini il procedimento creativo è uguale: «Non si può distinguere, nella duplicità delle forme, che cosa proceda dall'oggetto osservato e che cosa invece rappresenti la sua variante, la ipotesi o le ipotesi, il progetto o i progetti di cui lo complica, con intento di completarlo, il pittore» (ivi, p. 569).

Si tratta di un'idea che troviamo diffusa nel romanzo scritto tra il '37 e il '38, *Conversazione in Sicilia*, dove ciò che sembra reale mostra sempre un secondo aspetto che lo rende problematico, polisemico, denso. La realtà non è infatti il dato di partenza del racconto ma la sua ipotesi finale. Quella di Silvestro è una ricerca che avviene per slittamenti progressivi e per riconquiste graduali, talmente problematica che si esprimerà solo con la formula paradossale della «parola suggellata», cioè la parola che non può essere detta ma resta chiusa nella bocca, o nella mente. Ma l'aspetto più interessante del romanzo sta proprio nella sua tensione a uscire da se stesso per aprire un'altra dimensione di senso, una dimensione che non re-



Fig. 1 *Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 22 (con illustrazioni di Renato Guttuso)



Fig. 2 Disegno di Renato Guttuso per *Conversazione in Sicilia*



sta contenuta nella scrittura ma che possiamo definire come immagine, se eliminiamo dal concetto di immagine ogni ipotesi di mimetismo. Possiamo recuperare una affermazione di Tom Mitchell secondo il quale la visività non va ricondotta necessariamente all'immagine ma a forme visive che percorrono in modo obliquo il testo: «Potremmo anche rilevare che la letteratura, con tecniche come l'ékphrasis e la descrizione, ma anche con strategie più sottili di disposizione formale, implica esperienze virtuali o immaginative di spazio e visione che, pur essendo espresse indirettamente, attraverso il linguaggio, non per questo sono meno reali» (Mitchell 2017, p. 57). Potrebbe essere il caso di Vittorini, proprio a cominciare da *Conversazione*.

Ogni passaggio del romanzo corrisponde a un'immagine primaria che si dirama in una serie di immagini virtuali, in modo tale che il lettore si renda conto di un'apertura di senso che va al di là del presente per diventare (secondo un concetto vittoriniano) «progetto», cioè virtualità carica di futuro. La scrittura di Vittorini ha bisogno dunque di implicare un livello immaginativo che la rafforza e nello stesso tempo la oltrepassa. Per questo Vittorini progetta anche una traduzione in immagini della sua opera, e si tratta di una traduzione sia tradizionale (il disegno) che tecnologicamente più avanzata (la fotografia).

Per quanto riguarda il disegno, la serie delle sedici illustrazioni firmate da Guttuso ci riporta al nome di Picasso e a quello di Faulkner. Ma probabilmente l'incrocio tra scrittura e pittura era per Vittorini già iscritto nella concezione del romanzo, molto prima della sua traduzione visiva. In altre parole, il romanzo nasceva già visivo perché la sperimentazione e la progettualità di Vittorini portavano esplicitamente in questa direzione. In una delle scene più famose la madre di Silvestro, Concezione, rievoca l'infanzia dei figli e ripete un gesto compiuto tante volte nel tempo, quello di sollevare l'aringa dal fuoco per esaminarne la cottura. Si tratta di quanto Warburg chiamerebbe una *pathosformeln*, cioè un gesto carico di valore patetico che veicola non tanto un ricordo ma una traccia memoriale che si perde nel tempo e che fa sentire la dimensione della lontananza. Vittorini vuole farci capire che lo sguardo di Silvestro si carica di passato, cioè riesce a conquistare una dimensione nel tempo che si aggiunge alla fissità con cui il volto e il gesto della madre si sono impressi nella sua mente:

Si rialzò con l'aringa in mano, tenendola verso la coda, ed esaminandola, da una parte, dall'altra; e io vidi, nell'odore dell'aringa, la sua faccia senza nulla di meno di quando era stata una faccia giovane, come io ora ricordavo ch'era stata, e con l'età che faceva un di più su



Fig. 3 Disegno di Renato Guttuso per *Conversazione in Sicilia*



Fig. 4 Disegno di Renato Guttuso per *Conversazione in Sicilia*





di essa. Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto del treno merci, giovane e terribile, col legno in mano; il ricordo, e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale.

Qui l'immagine è l'ipotesi di uno sfondamento del presente all'indietro, verso il passato, veicolato secondo la suggestione proustiana dall'odore del pesce affumicato. Vittorini però proietta su Proust la sua passione per Picasso, e l'immagine della madre non diventa un'immagine memoriale ma un potenziamento del presente provocato dal passato, «il ricordo e l'in più di ora» (Vittorini 1995, pp. 182-184). L'immagine non è dunque la semplice figura della madre, ma una figura doppia che apre (secondo l'intuizione formulata per Faulkner) «un mondo completamente diverso». L'occhio di Silvestro è il dispositivo che riesce a favorire questo tipo di consapevolezza immaginativa. La visione di Concezione è un annuncio di rimarginazione possibile delle ferite del figlio. Ed è anche l'annuncio della statua femminile che, al termine del percorso salvifico, raccoglie intorno a sé la comunità dei personaggi incontrati da Silvestro nel suo viaggio iniziatico. Il disegno di Guttuso non sembra però dar ragione a quelle intuizioni critiche espresse più volte da Vittorini e qui messe in atto esplicitamente nella elaborazione dell'immagine materna. Guttuso usa un fitto tratteggio che crea un'ombra allusiva intorno alla figura, rappresentata non interamente ma solo nel busto [fig. 2]. Le sedici illustrazioni vanno dall'immagine di un giornale accartocciato, *L'ordine fascista*, dove si legge non a caso il titolo 'Gli aerei fascisti bombardano la città di Guernica' (questo il fatto storico che spinge Silvestro al viaggio: «Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo»), fino alla scena del capitolo XXIV, dove la madre entra ripetutamente nelle stanze dei compaesani malati per praticare un'iniezione contro la malaria [figg. 3-4]. Mancano dunque tutte le scene finali della terza parte del romanzo. Ma soprattutto sembra essere assente l'idea vittoriniana di un'immagine che si raddoppia e crea uno spessore nello spazio e nel tempo. Guttuso si ferma su alcuni particolari e sottolinea soprattutto alcuni gesti che ritroviamo nei disegni: l'elemento drammatico è spesso contenuto nel gesto con cui il personaggio alza la mano come per esprimere la sua condizione disperata. Anche la madre è interamente raccolta nella fissità con cui la sua mano tiene stretto il pesce. La concentrazione del volto sulla mano, il taglio obliquo per cui vediamo il volto solo parzialmente, i segni neri che fanno emergere la figura dal buio sono solo in parte gli elementi espressivi con cui il disegno cerca di cogliere le intenzioni della scrittura. In un certo senso, Guttuso manca il centro visivo nascosto nella scena, quel centro visivo grazie al quale *Conversazione in Sicilia* diventa – come affermerà Calvino – il «libro-Guernica» della nostra modernità (Calvino 1995, p. 170).

Quando torna su Faulkner e Picasso nel '50 Vittorini ha ormai metabolizzato questo procedimento, e lo può riscrivere in termini che parlano esplicitamente anche della sua operazione di dodici anni prima:

Ha l'immagine che ci fa subito vedere la cosa di cui parla, un albero, una mano, un gesto, e insieme, aganciata con un *come se*, o un *anche se*, ha una seconda immagine che non spiega e illumina meglio la prima ma semplicemente prende da essa (da una parola in essa, da una assonanza di parole in essa) l'occasione di scaturire e venire avanti, facendoci vedere tutt'altra cosa, il colore dell'orgoglio, il profilo della tenerezza, lo sventolio garrulo del coraggio, in un ordine del tutto diverso di visione (Vittorini 2008, p. 569).



Il lungo discorso dedicato a Guttuso nel 1960 sembra invece lasciar indietro ogni riferimento a questi elementi. Viene ripercorsa una essenziale cronologia delle tappe con cui l'artista si è fatto conoscere, viene ricordato il 1938 come l'anno di *Guernica* e di Picasso. Il cubismo di Guttuso è collocato nel periodo tra il '46 e il '48, quando il pittore «sapeva racchiudere entro ogni oggetto (che fosse un bicchiere o una testa di ragazza) un suo inconfondibile "spazio" volumetrico a più dimensioni ch'era di evidente discendenza cubista» (Vittorini 2008, p. 935). Ma poi (e si percepisce qui la distanza che Vittorini sente) quei singoli oggetti erano comunque inseriti in un ordine che voleva rendere in modo narrativo le relazioni tra loro. Guttuso cadeva cioè dentro una resa naturalistica pur avendo trovato la strada per uscire dal naturalismo. Vittorini esplicita così, senza parlare di se stesso, quanto lui sentiva essere presente nella novità progettuale del suo romanzo, una novità che i disegni di Guttuso non avevano realmente colto, e che forse solo la fotografia, nell'edizione del 1953, poteva avvicinare.

Tanto è vero che per lui la nuova conquista della pittura di Guttuso si manifesta quando i singoli fatti naturalistici diventano parte di una nuova sperimentazione che riguarda la raffigurazione dello spazio, «in corrispondenza dei nuovi concetti e giudizi (si capisce anche psichici) sull'universo di cui la civiltà moderna ha avviato e non ancora concluso (poiché continua a mutare di livello tecnico e sociale) l'elaborazione» (ivi, p. 936). *Conversazione* era dunque l'annuncio di una esplorazione del mondo. E lo sguardo di Silvestro non poteva facilmente incarnarsi in immagini se non quando la fotografia avrebbe consentito la realizzazione di quel «film immobile» che lo stesso Vittorini considerava l'unica soluzione praticabile per illustrare un libro scritto.

### Bibliografia

- I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), II, 1995, p. 170.
- W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- E. VITTORINI, *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura* [1957], Milano, Bompiani, 1976.
- E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], Milano, BUR, 1995.
- E. VITTORINI, 'L'ultimo Faulkner', *Omnibus*, II, 44, 29 ottobre 1938, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 31-34.
- E. VITTORINI, 'Faulkner come Picasso?', *La nuova Stampa*, 8 dicembre 1950, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 568-571.
- E. VITTORINI, *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea*, Milano, Edizioni del Milione, 1960, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 920-944.



GALLERIA | **UN ISTINTO DA RABDOMANTE**  
ELIO VITTORINI E LE ARTI VISIVE

**3. Tra pellicola e volontà poetica**



### 3.1. *Le recensioni cinematografiche sul Bargello*

di Marina Paino

Nell'ambito della assidua collaborazione al *Bargello*, la quale accompagna in modo assai significativo la maturazione culturale e politica del Vittorini degli anni Trenta, un posto più di nicchia – ma certo non privo di interesse ai fini di una complessiva ricostruzione dei rapporti dello scrittore con le arti visive – è occupato dalle recensioni cinematografiche che in periodi diversi (nel 1932 e poi nel 1936-'37) vengono da lui destinate alle pagine della rivista. Il primo gruppo di testi è esplicitamente legato ad un'occasione specificamente fiorentina, la costituzione di un Cine Club domenicale in città, che invoglia Vittorini a fare un po' di critica cinematografica sui film *d'essai*. A ridosso dell'esordio della nuova rubrica, non senza qualche estremizzazione, lo scrittore scrive a Quasimodo di essere ormai passato dalle recensioni di libri a quelle dei film per sfuggire alle pressioni dei troppi gerarchi aspiranti scrittori («non recensisco più libri. Mi sono dato ai films»), anche se in realtà gli interessi letterari continueranno, parallelamente a quelli cinematografici, a caratterizzare la sua attività di collaborazione al *Bargello* fino alla fine del rapporto con la rivista.

Nell'aprile del 1932, il primo film proiettato al Cine Club ad attirare l'attenzione vittoriniana è *Ronny* di Reinhold Schünzel [fig. 1], produzione tedesca del 1931 che avrà anche una versione francese con la co-regia dello stesso Schünzel. La pellicola dà occasione al recensore di riflettere sui rapporti tra dimensione teatrale e dimensione cinematografica e sull'auspicabile affrancamento di quest'ultima dalle convenzioni da palcoscenico che inficiano invece il film preso in esame, nel quale anche il parlato si risolve «in senso didascalico, esplicitivo; cioè teatrale» (Vittorini 2008, p. 585). Sono piuttosto i film di Clair, pur 'operettistici', ad essere presi da Vittorini ad esempio di come un'opera «dovrebbe dare nell'espressione cinematografica qualcosa di molto diverso che non possa dare nella comune espressione di palcoscenico» (*ibidem*): emerge già la fascinazione vittoriniana per la ricerca del dire 'diversamente', del dire 'di più', che guiderà molte 'scommesse' culturali e artistiche dell'autore anche nel campo dei rapporti tra scrittura e immagini.

Quindici giorni dopo, la lettura cinematografica di Vittorini si rivolge ad un film documentario della British International Pictures, diretto nel 1931 da Walter Summers (*Men like these*) dedicato al salvataggio di un gruppo di marinai intrappolati in un sottomarina, e rispetto al quale lo scrittore apprezza la risoluzione in un registro narrativo di fantasia di elementi realistici (da cui l'Istituto Luce avrebbe dovuto – a suo parere – prendere esempio), secondo la lezione di certo cinema russo capace di esprimere una dimensione poetica anche attraverso la forma documentaristica. Il riferimento alla poeticità come valore anche sullo schermo ricorre in più casi nelle recensioni cinematografiche di Vittorini che ad essa riconduce l'armonia del «movimento» quale cardine espressivo ed estetico, in base ad un nascente canone critico specificatamente filmico che non può più appoggiarsi agli elementi propri della critica teatrale («soggetto, tecnica, recitazione», p. 599).

A parere dello scrittore, manca appunto di questo fluido «senso di *divenire* che è proprio della visione cinematografica» (p. 590) un'altra a suo tempo celebre pellicola semidocumentaristica tedesca proiettata a seguire al Cine Club di Firenze, *La melodia del mondo* di Walter Ruttmann, la quale, per spunti tematici, vorrebbe restituire un'ideale antologia degli usi e costumi dei diversi popoli del mondo.

Intaccano colpevolmente la continuità del movimento filmico anche i tagli della cen-



sura, cui il Vittorini 'cinematografaro' del *Bargello* dedica un paio di settimane dopo un pezzo carico di rimostranze, prevalentemente estetiche, per le maldestre sforbiciate degli addetti a questo compito, incuranti se il taglio «rompa o no il tempo, se alteri o no il ritmo» (p. 591). Le proiezioni del Cine Club permettono invece al pubblico di godere di film d'autore nella loro estensione integrale, come accade in quella cineclubica primavera fiorentina del '32 per le programmazioni di *A nous la liberté* di René Clair e *Kameradschaft* di Georg Wilhelm Pabst [figg. 2-3], usciti entrambi nel '31. Le riflessioni di Vittorini sui due film e i due maestri sono affidate a due diversi numeri della rivista e differiscono non poco nell'impostazione del discorso critico: a più ampio respiro si mostrano le considerazioni su Clair, del quale – a supportare le argomentazioni dell'articolo – vengono ricordati molti titoli (*Paris qui dort*, *Entr'acte*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *I due timidi*, *Il Milione*, *Sotto i tetti di Parigi*) fino all'ultimo *A nous la liberté* di cui Vittorini apprezza la perfetta armonia di visivo e sonoro che si fondono senza giustapporsi. Figlio di un Europa che – a differenza degli Stati Uniti – non conosce il gusto ingenuo del cinema, Renè Clair fa dei suoi film un prodotto di cultura e di coscienza critica, debitore della lezione di tanti maestri, primi fra tutti Ernst Lubitsch per l'aspetto sonoro e Chaplin per quello visivo, filtro – quest'ultimo – attraverso il quale il francese veicola gli stessi riferimenti pittorici a lui cari.

Anche il cinema di Pabst viene inquadrato a più ampio respiro dal Vittorini recensore, che mette in dialogo le proprie considerazioni sul cinema (anche in riferimento al precedente articolo su Clair) con le conclusioni affidate da Paul Rotha al volume *The film till now*, in cui Pabst viene posto ai vertici della cinematografia internazionale insieme ad Eizenstejn. Titolo di merito del regista austriaco di *Kameradschaft* è la finezza nella gestione «di ritmo, di tempo, di movimento» (p. 596), anche se la stessa non riesce ad eguagliare i livelli di film come *La febbre dell'oro* di Chaplin o *Ombre bianche* di Van Dyke; e *Kameradschaft* «è tra i film di Pabst quello che meglio rivela lo stringente ritmo di quest'arte» (p. 597), soprattutto attraverso i rimandi ad ambientazioni in esterni rispetto alla tragedia della miniera franco-tedesca rappresentata nella pellicola.

A chiudere la piccola rassegna di veloci ritratti di grandi registi confezionati attraverso la forma della recensione è un articolo sul *Doctor Jekyll* dell'armeno Rouben Mamoulian [fig. 4], film poco apprezzato da una critica incapace di rinnovarsi e che continua a valutare il cinema con metri teatrali e non col metro della poesia data dal movimento.



Fig. 1 *Ronny* di Reinhold Schünzel (Germania, 1931)



Fig. 2 *A nous la liberté* di René Clair (Francia, 1931)

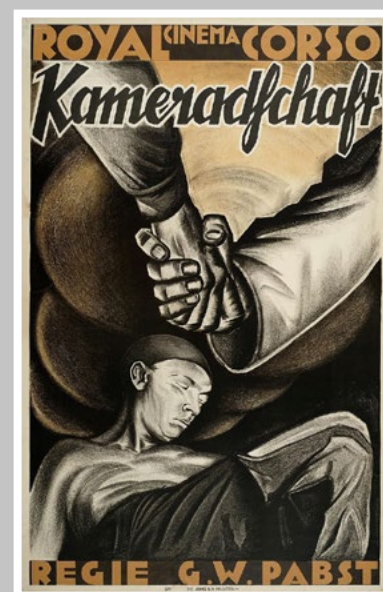


Fig. 3 *Kameradschaft* di Georg Wilhelm Pabst (Germania/Francia, 1931)

Vittorini ritorna dunque sulla poeticità della rappresentazione filmica, che la pellicola di Mamoulian restituisce soprattutto nella descrizione della figura femminile o tramite l'uso della soggettiva, con una armonia complessiva che si pone ben al di sopra del 'mestiere' dimostrato dallo stesso Mamoulian in *Vie della città*. Tra lo scritto su Pabst e quello su Mamoulian *Il Bargello* ospita anche una breve recensione di Vittorini ad un libro italiano sul cinema, che in qualche modo fa gruppo con la serie di articoli di argomento cinematografico usciti nel 1932. Il volume in questione è *Cinema ieri e oggi* di Ettore Margadonna (Milano, Domus, 1932), fototesto che, attraverso immagini e scrittura critica, delinea un panorama del cinema in grado di stare al pari con altri precedenti libri stranieri (Charenzol, Moussinac, Rotha). Agli occhi del recensore Vittorini ne emerge una forte differenziazione tra la mentalità standardizzatrice del cinema americano e il forte potere suggestivo dell'arte che governa la produzione dei russi. Senza tentare di costruire una specifica estetica del cinema, Margadonna riconosce alcune opere filmiche russe, americane ed europee come prodotti di arte e bellezza, in un elenco che contempla i principali registi già presi in considerazione dal Vittorini che scrive di cinema, ma ai quali lui dichiara che avrebbe senz'altro aggiunto *Show-boat* di Harry A. Pollard, *Front-page* di Lewis Milestone e *The love-parade* di Ernst Lubitsch. Un'appendice a questo scritto, ideale prolungamento dell'impegno 'cinematografico' vittoriniano del 1932, apparirà nel gennaio del 1933 su *L'Italia letteraria* a seguito delle insistenze dello scrittore con Falqui perché gli assicurasse la recensione del testo di Margadonna (e l'invio del libro assai costoso da parte della casa editrice). Più severa che non sul *Bargello* è la presentazione di questo libro da lui fatta per i lettori dell'*Italia letteraria*, ai quali argomenta chiaramente e puntualmente il valore storico e critico assai sommario del lavoro, ritornando con proprie considerazioni anche sul concetto di opera d'arte applicabile al cinema e concludendone come l'unico autore che possa fregiarsi di fare arte sia in realtà il solo Chaplin.

Dopo questa lunga escursione nei territori del cinema *d'essai* datata 1932, il Vittorini del *Bargello* riprende ad occuparsi di film nel novembre del 1936, da posizioni politiche ormai fortemente eterodosse che coincidono con la puntuale adozione di pseudonimi posti a firma degli articoli. Nei 'pezzi' cinematografici, Elio diventa così Bellarmino, permettendo alla direzione della rivista di imputare ad altri (a Vasco Pratolini, ad esempio) la stesura delle recensioni scritte in realtà da Vittorini. Bellarmino non si occupa più di film da cineclub ma di pellicole distribuite nei circuiti ordinari con un cambio di passo che allontana dagli scritti vittoriniani ogni riflessione su una possibile estetica dell'opera filmica e che lo fa infatti esordire dichiarando come – a suo parere – il cinematografo abbia ormai dimostrato di non poter essere più e

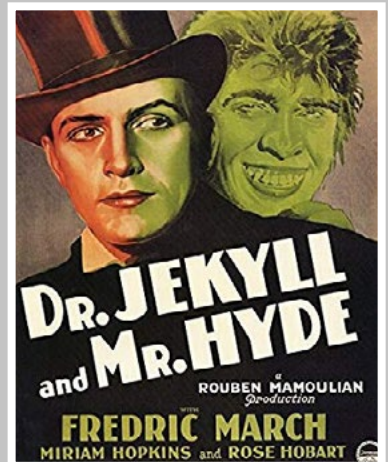


Fig. 4 *Doctor Jekyll* di Rouben Mamoulian (USA, 1931)



Fig. 5 *Becky Sharp* di Rouben Mamoulian (USA, 1935)



Fig. 6 *Barbary Coast* di Howard Hawks (USA, 1935)





completamente vera arte e come esso possa tuttavia utilmente ricavarsi un ruolo ancillare rispetto alla cultura alta. Lo spunto glielo dà la *Vita del dottor Pasteur* (1936) di William Dieterle, biografia cinematografica da prendere ad esempio anche in Italia per la capacità nel restituire il pensiero – e non banalmente la vita – del personaggio rappresentato.

Le riflessioni più interessanti affidate a questo secondo gruppo di articoli sul cinema sono contenute in uno scritto su *Becky Sharp* di Mamoulian che, con il titolo *Il colore del cinema*, confluirà poi in forma più duratura nel *Diario in pubblico* [fig. 5]. La sapiente regia dell'autore armeno fa sì che il colore si fonda al movimento senza giustapposizioni, in un'armonia che il Vittorini del '32 individuava nella felice fusione di visivo e sonoro dei film di Clair. Rispetto al visivo e al sonoro, il colore viene teorizzato da Vittorini come terza espressione del movimento filmico e pertanto se usato con maestria – come nel caso di Mamoulian – non si offre con staticità fotografica, in posizione di dipendenza dall'immagine, ma con un dinamismo tutto cinematografico, autonomo ma perfettamente integrato col movimento dei suoni e delle stesse immagini.

Dopo questo articolo sul film a colori (da Vittorini inaspettatamente chiuso con un'incongrua battuta velenosa nei confronti di Mastroianni) l'impegno dello scrittore-recensore si affievolisce in pezzi giornalistici poco incisivi che scivolano frettolosamente da un film all'altro. Sempre nel novembre 1936 egli trova così modo di accennare a Giovacchino Forzano che in quell'anno con *Tredici uomini e un cannone* porta in Italia la grammatica cinematografica del movimento, mal declinata invece in *Due sergenti* di Enrico Guazzoni e nel *Conquistatore dell'India* di Richard Boleslawski. Intensità narrativa e bellezza estetica, non fusa però nel succedersi della vicenda, cercherebbero – secondo Vittorini – una difficile armonia in *Bozambo* di Zoltan Korda (UK, 1935), mentre rinunciarebbe ad inseguire questo difficile connubio il coevo e riuscito *Gli ammutinati del Bounty* (*La tragedia del Bounty*) di Frank Lloyd. Si tratta di giudizi veloci che offrono al lettore solo una indicazione di massima sui film presi in considerazione, come nel caso dell'opinione positiva espressa nel dicembre successivo su *La Bandera* (1935) di Julien Duvivier, pellicola di gran classe ma poco fortunata, in cui il regista restituisce la lentezza di analisi dei grandi romanzieri ponendosi al livello del Pierre Chenal di *Delitto e castigo*; o dell'opinione negativa riservata invece alla ricchezza puramente decorativa de *I lancieri del Bengala* di Henry Hathaway (salvato solo dalla popolarità di Gary Cooper), e alla lentezza irritante del melodrammatico *Il desiderio del re* di Joseph von Sternberg (1936) dedicato all'abusata vicenda storico-sentimentale di Francesco Giuseppe e Sissi di Baviera; ed è rispetto all'inutile prolissità dei due film precedentemente citati (ben distante dal respiro narrativo lungo di *La Bandera*) che viene al contrario valorizzata da Vittorini la positiva movimentazione di *Il domatore di donne* di Tay Garnett, serrato e dinamico come *Vie della città* di Mamoulian.

Nel gennaio del '37 uno spiraglio di interesse viene dedicato dallo scrittore a pellicole italiane del '36, messe tuttavia in fila in una carrellata per lui deludente che comprende: *L'idiota che sorride* (erroneamente chiamato *L'uomo che sorride*) di Mario Mattioli, con interprete un De Sica poco apprezzato da Vittorini («con quel tal ganzo della borghesia, come si chiama?, De Sica», p. 1053); il *Pensaci, Giacomino* di Gennaro Righelli, con protagonista un Angelo Musco assolutamente fuori dall'atmosfera pirandelliana; l'oleografico *Corsaro Nero* di Amleto Palermi. Ma questo frettoloso Vittorini delle recensioni 1936-'37 non risparmia strali neanche al grande cinema straniero, ed in particolare a *L'angelo delle tenebre* (1935) di Sidney Franklin (colpevole di non riuscire a rinnovare i fasti lacrimogeni della *Famiglia Barret* del 1934); al dickensismo di quart'ordine del *Lord Fountleroy* di John Cromwell; alla «categoria banalità» di *Stenka Rasin* (*I cosacchi del Wolga*) di Alexandre Volkoff (1936); agli «sgambetti di cretineria» (*ibidem*) di *Sarò tua* (1936) di William A. Sei-



ter (film fatto oggetto di citazione in giudizio della Columbia Pictures da parte di Frank Capra, risentito per il fatto che le copie inglesi della pellicola portassero per errore il suo nome come regista). Meritano qualche parola in più del recensore *Primo amore* (1935) di George Stevens, intrattenimento per giovanette in cui per Vittorini è forse da valutare positivamente solo l'interpretazione di Katherine Hepburn, e il film danese *L'imperatore della California* di Louis Trenker, regista tedesco che imita paradossalmente due cineasti ebrei come Vidor e Murnau, e che in questo caso è anche sceneggiatore ed interprete della pellicola, nonché per essa vincitore a Venezia della Coppa Mussolini. A fine articolo (17 gennaio 1937) il recensore cita anche di sfuggita *Il fantasma galante* di Clair ed È arrivata la felicità di Capra, film sui quali tornerà in un pezzo breve di fine mese, che della pellicola di Capra, eccessivamente sdolcinata nell'ostentato trionfo di bontà e beneficenza, salva soltanto la recitazione di Gary Cooper.

L'unico articolo uscito a firma di Vittorini-Bellarmino nel febbraio del 1937 si distingue per alcune riflessioni riferite in particolare ai diversi modelli attoriali e interpretativi rappresentati da Miriam Hopkins ed Edward Robinson, protagonisti del film *La costa dei barbari* (1935) di Howard Hawks [fig. 6]. L'una incarnante un tipo sempre uguale a se stesso e perciò chiaramente riconoscibile, come le maschere della Commedia dell'Arte; l'altro, invece, estremamente versatile, pronto ad ogni ruolo, attore ottocentesco forse non più al passo con le esigenze cinematografiche. La pellicola di Hawks si gioverebbe, secondo Vittorini, pure di una buona capacità di «costruzione atmosferica», ovvero di costruzione dell'atmosfera di determinati ambienti, elemento di valore anche nel caso in cui il regista si trovi magari a ripetere cose già espresse da altri. Del tutto privo di queste «qualità atmosferiche» (p. 1055) si presenta invece il poco convincente *Sotto due bandiere* (1936) di Frank Lloyd, incomparabile con la superiorità di *Nostri parenti* di Harry Lachman, interpretato magistralmente da Stan Laurel e Oliver Hardy, il significato umano della cui straordinaria comicità Vittorini si propone di prendere in esame presto da quelle stesse colonne del *Bargello*. Non lo farà mai, ma un intervento sulla forza attoriale dei due comici avrebbe senz'altro costituito un tassello interessante della storia del Vittorini recensore cinematografico della rivista, e magari una chiusa di quella collaborazione più incisiva dell'ultimo articolo (14 marzo 1937) frettolosamente dedicato a tre film con grandi movimenti di masse, ma di scarsa presa – ancora una volta – non tanto sul pubblico, quanto sullo scrittore nelle vesti di esigente critico dello schermo (*La carica dei seicento* di Michael Curtiz, *San Francisco* di Van Dyke, *I cavalieri del Texas* di King Vidor).

#### Bibliografia:

E. VITTORINI, 'Ronny', *Il Bargello*, IV, 17, 24 aprile 1932, ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 585-586 (d'ora in poi LAS).

E. VITTORINI, '[«Men like these»]', *Il Bargello*, IV, 19, 8 maggio 1932, ora in LAS, pp. 587-588.

E. VITTORINI, 'La melodia del mondo', *Il Bargello*, IV, 20, 15 maggio 1932, ora in LAS, pp. 589-590.

E. VITTORINI, 'La censura – Film di Clair', *Il Bargello*, IV, 23, 5 giugno 1932, ora in LAS, pp. 591-595.

E. VITTORINI, '[G.W. Pabst] – Kameradshaft', *Il Bargello*, IV, 27, 3 luglio 1932, ora in LAS, pp. 596-598.

E. VITTORINI, 'Un panorama del cinema', *Il Bargello*, IV, 48, 27 novembre 1932, ora in LAS, pp. 578-580 (recensione al libro di Ettore Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Domus; recensione replicata in forma diversa dallo scrittore, con il titolo 'Cinema ieri e oggi', su *L'Italia letteraria*, V, 4, 22 gennaio 1933, ora in LAS, pp. 632-637).





- E. VITTORINI, 'Mamoulian', *Il Bargello*, IV, 51, 18 dicembre 1932, ora in LAS, pp. 599-601.
- E. VITTORINI, 'Insegnamento di un film', *Il Bargello*, IX, 2, 8 novembre 1936, ora in LAS, pp. 988-990.
- E. VITTORINI, "Becky Sharp" e il film a colori', *Il Bargello*, IX, 3, 15 novembre 1936, ora in LAS, pp. 991-993 (poi anche, con il titolo *Il colore nel cinema*, in Id., *Diario in pubblico* [1957], a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016, pp. 81-82).
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 4, 22 novembre 1936, ora in LAS, p. 997.
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 5, 29 novembre 1936, ora in LAS, pp. 998-999.
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 7, 13 dicembre 1936, ora in LAS, pp. 999-1000.
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 12, 17 gennaio 1937, ora in LAS, pp. 1053-1054.
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 14, 31 gennaio 1937, ora in LAS, p. 1054.
- E. VITTORINI, '[Film della settimana]', *Il Bargello*, IX, 15, 7 febbraio 1937, ora in LAS, pp. 1054-1056.
- E. VITTORINI, '[Cinema]', *Il Bargello*, IX, 20, 14 marzo 1937, ora in LAS, p. 1071.



### 3.2. Le città del mondo (1975): un racconto che vuol essere un altro racconto

di Maria Rizzarelli

*Il cinema è un'invenzione senza futuro*  
Louis Lumière

La scrittura di Vittorini, sia quella narrativa che quella saggistica, rivela seppure nella discontinuità dell'ispirazione di ciascuna opera una costante estroversione verso il mondo che lo circonda e che sembra muoversi e trasformarsi a una velocità sempre maggiore, tanto da indurlo a un continuo lavoro di correzione e riscrittura. Il caso più emblematico è forse quello delle *Donne di Messina*, ma in generale si può dire che il problema del tempo (come sostiene Calvino nel saggio a lui dedicato sul numero 10 del «Menabò», un anno dopo la sua morte) muova lo scrittore a «cancellare via via le date dalle proprie opere, accettando che ognuna porti una data d'inizio, prova della sua necessità storico-genetica, e aggiornando continuamente la data della fine, facendo sì che lo scrivere rincorra l'esser letto, cerchi di scavalcarlo» (Calvino 1995, pp. 172-173). Nell'ottica di questa gara contro il tempo si intendono dunque i continui ritorni sul già scritto o le interruzioni, ed è possibile leggere nell'insieme delle opere compiute e della grande quantità di frammenti la profonda coerenza nel modo tutto vittoriniano di vivere la letteratura come progetto, o meglio ancora come «raccolta di materiali per un progetto» (ivi, p. 60), come tensione continua dall'utopia alla sua progettazione.

Qui sta il senso di un lavoro che tende a muoversi dalla profezia al progetto, senza che la sua forza visionaria e allegorica si perda; che cerca il nome del futuro non per cristallizzare il futuro ma perché nome vero è solo quello che quando lo si trova si ha bisogno di cercarne un altro più vero, e così via (ivi, p. 187).

Quel nome da dare al futuro, che Calvino adombra nella conclusione del suo saggio, in realtà Vittorini sembrava averlo trovato già nel 1941 intitolando un suo breve racconto (poi riproposto in *Diario in pubblico* come *Autobiografia in tempo di guerra*), con una formula che compirà un lungo viaggio fra le sue pagine. Il titolo *Le città del mondo*, infatti, dopo questo abbozzo, pubblicato sul numero 86 del «Tempo», ricomparirà sulle pagine del «Politecnico», designando le due puntate di una rubrica dedicata alle città-cattedrali (New York e Chartres), prima di giungere all'ultimo progetto, pubblicato postumo da Einaudi nel 1969 a cura di Vito Camerano [fig. 1]. Come si evince dalle *Note ai testi* di Raffaella Rodondi (comprese nell'edizione delle *Opere narrative*, curata da Maria Corti, 1974), Vittorini lavora a questo romanzo nei primi anni Cinquanta (dal 1951 al 1955) e ne abbandona la stesura per motivi legati alle vicende biografiche (la malattia e la morte del figlio e la concomitante crisi ideologica), ma anche per ragioni per così dire interne alle scelte formali. In un'intervista rilasciata a Cecilia Mangini, lo scrittore dichiara di essere stato incapace di completare il romanzo perché la «struttura composita», con l'intreccio di diverse storie convergenti, gli era apparsa ad un tratto poco moderna e ingombra di «una drammaticità artificiale» (Vittorini 1957, p. 18). Nel 1959, però, su commissione di Nelo Risi e Fabio Carpi, che hanno letto alcuni capitoli del romanzo apparsi su riviste e vorrebbero trarne un film, Vittorini compie l'ultima tappa del suo viaggio nelle *Città del mondo* e scrive una sceneggiatura, che risulta dunque come l'unica versione completa della sua ultima epopea. Ma anche questa versione giunge alla pubblicazione nove anni dopo la morte dello scrittore, quando finalmente Nelo Risi e Fabio Carpi, riescono a por-

tare a termine il loro progetto. Nel 1975 il film prodotto dalla RAI viene trasmesso in televisione ed Einaudi pubblica la sceneggiatura [fig. 2]. Ma quest'ultima, al di là delle motivazioni contingenti che ritardano la stampa e a differenza del romanzo che in quanto opera incompiuta rientra nella casistica della letteratura postuma, si mostra strutturalmente protesa nell'orizzonte della posterità. Ciò appare ancor più evidente dal confronto con la versione romanzesca, rispetto alla quale si configura non come la semplice traduzione scenica di una trama già abbozzata, ma come uno sviluppo e un'evoluzione di essa, che tenta di risolvere l'impasse ideologica e formale in cui si era arenata la narrazione romanzesca. L'edizione einaudiana sembra, peraltro, un omaggio alla vocazione vittoriniana al racconto delle immagini per la scelta e la riproposizione di alcuni fotogrammi del film, posti in appendice, messi in sequenza l'uno accanto all'altro e commentati da didascalie costituite dalle battute dei dialoghi della sceneggiatura di Risi e Carpi [fig. 3], alludendo forse in tal modo alle modalità illustrative sperimentate dallo scrittore in *Americana*, nel *Politecnico* e ancor più nell'edizione fotografica di *Conversazione in Sicilia* (1953). [inserir link all'altra mia scheda]

Dall'interruzione della composizione del romanzo alla scrittura della sceneggiatura sono trascorsi appena quattro anni, ma al di là della semplificazione della trama e della scelta di privilegiare la storia di Nardo [fig. 4] e di suo padre [fig. 5] (che nella prima versione avevano un ruolo secondario rispetto agli altri personaggi) ciò che sembra portare maggiormente le tracce del mutamento è proprio lo scenario su cui essi si muovono. Al mondo arcaico scelto da Vittorini in questo ennesimo ritorno memoriale in Sicilia, per l'interesse che suscita sempre in lui «l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio», come ogni spazio «in trasformazione, che ha in sé il passato e l'avvenire, e il desiderio di rinnovamento» (Vittorini 1957, pp. 15-16), subentra la visione di una scena in cui quel processo di trasformazione è già in corso. Nella Sicilia tratteggiata in queste nuove pagine compaiono i segni del passare del tempo e irrompono i simboli della società dei consumi: accanto a carretti ed asini si incontrano camioncini, moto e corriere. Fra le luci delle città si insinuano i neon e le insegne della pubblicità; suoni di radioline e *jukebox* si mescolano ai canti dei contadini. Lo sguardo che si posa sulle strade e sulle piazze dell'isola non è più distante, né capace di lasciare aperto lo spazio all'immaginazione di orizzonti altri: è incollato al



Fig. 1 Copertina del romanzo *Le città del mondo* di Elio Vittorini (Torino, Einaudi, 1959)



Fig. 2 Copertina della sceneggiatura de *Le città del mondo* di Elio Vittorini (Torino, Einaudi, 1975)



presente e con i linguaggi del presente deve fare i conti (cfr. Panicali 1994, p. 292). Non è un caso se Vittorini sembra risolvere la sua «nevrosi da romanzo» (Corti 1974, p. XXXII) in questa nuova forma di narrazione e trova proprio nel «romanzo scenico» (così lo definisce lo scrittore in una lettera a Fabio Carpi del 23 aprile 1959, Vittorini 1975, p. 173) il bandolo della matassa in cui era rimasto prigioniero, incapace di trovare una via d'uscita nelle storie intrecciate delle *Città del mondo*. «L'approdo fatale» (Corti 1974, p. XXXII) alla scrittura per il cinema, di cui egli rivendica l'autonomia testuale nella sua forma scritta, che nasce pur sempre con una destinazione filmica, è iscritto nel percorso che dal primo racconto giunge a questo romanzo sceneggiato. Ma al di là delle varianti fra l'una e l'altra versione, ciò che appare più interessante è l'insistenza di Vittorini (nelle lettere che scambia con i registi nel corso del '59, da gennaio ad agosto, e che sono riportate in appendice alla sceneggiatura) sulla necessità di distinguere la propria versione scenica da quella filmica che essi realizzeranno, accettando e anzi incoraggiando i 'tradimenti' del film, quasi che questi possano assicurare l'autonomo *status* autoriale di entrambe le parti. «La necessità e l'assillo di non annegare nel film» la materia del romanzo, ma di salvarla in «qualcosa di scritto che faccia libro» (Vittorini 1975, p. 169), che è il tormento dello 'sceneggiatore' nei primi mesi, trova requie in una delle ultime lettere, in cui dichiara di aver raggiunto la meta definitiva del suo tortuoso *iter* nelle *Città del mondo*:

Caro Nelo e caro Fabio,  
ho ricevuto la sceneggiatura e l'ho letta. Sono d'accordo sui cambiamenti [...] ai fini del cinema, ma per la stampa mi terrò alla mia versione (salvo delle aggiunte di nuovi episodi che penso di scrivere anche perché desidero il romanzo scenico più lungo di così, e perché ormai vorrei mettere sotto forma scenica tutto quanto avevo accumulato per la forma narrativa) (ivi, p. 174).

Solo una parte del materiale accumulato per il romanzo viene recuperata nella «forma scenica», ma ciò che si vuole evidenziare è soprattutto l'insieme di varianti formali. È come se l'utopica visione delle *Città del mondo* raggiungesse finalmente una qualche approssimazione al compimento nella sua destinazione ad un'altra forma di narrazione. In questo senso la sceneggiatura potrebbe rappresentare l'incarnazione più prossima alla dimensione progettuale della scrittura vittoriniana di cui parla Calvino e nella quale l'insieme delle scene costitui-

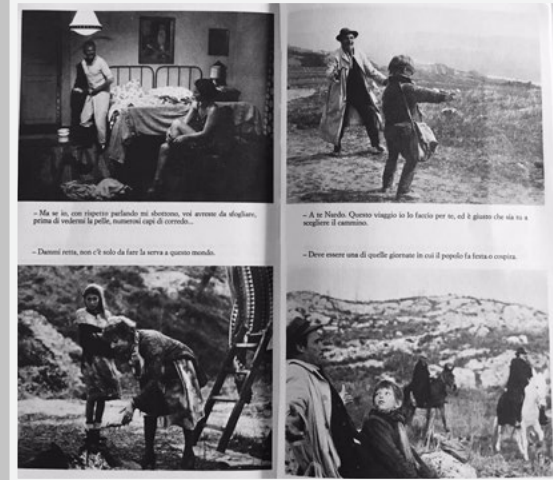


Fig. 3 Fotogrammi del film *Le città del mondo* (Rai, 1975, regia di N. Risi, sceneggiatura di F. Carpi, N. Risi, E. Vittorini) pubblicato in appendice a E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975



Fig. 4 Fotogramma del film *Le città del mondo* (Rai, 1975, regia di N. Risi, sceneggiatura di F. Carpi, N. Risi, E. Vittorini) pubblicato in appendice a E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975



Fig. 5 Fotogramma del film *Le città del mondo* (Rai, 1975, regia di N. Risi, sceneggiatura di F. Carpi, N. Risi, E. Vittorini) pubblicato in appendice a E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975





scono davvero «la raccolta di materiali per un progetto» destinato ad essere realizzato da altre mani, in un altro tempo. E basta aprire la prima pagina, a cui è affidato una sorta di prologo, per rendersi conto della destinazione ‘futura’ delle pagine delle *Città del mondo*, che lasciano esplicitamente aperte le soluzioni filmiche (o teatrali), con un invito a seguire l'estro visionario della sua immaginazione:

#### SCENA I

Appare la Sicilia, con le sue tre punte, e il mare e le isolette intorno, preciso com'è nelle carte geografiche.

NARRATORE (*che parla fuori campo se al cinema, e invece entra in panni da insegnante a sessantamila mensili, se siamo in teatro, e accenna un saluto col capo, attraversa la scena, si piazza sotto il Capo Passero, quindi alza una bacchetta e indica il profilo della costa dall'altezza di Gela verso quella di Trapani, dice*) Ecco il paese che c'interessa... La sua forma è un'immagine che anche gli antichi greci consideravano classica. Non molto grande, ventiseimila chilometri quadrati di superficie con cinque milioni circa di abitanti, ha però in tutte le sue cose, e nel suo modo stesso di trasformarsi, un carattere così particolare che ognuno finisce per pensarla non come un'isola, ma come un'India, un Messico, una specie di continente [...].

E qui alla figura da carta geografica si succedono alcune immagini della Sicilia più risaputa, con fichidindia e piante di agrumi, con monumenti e faraglioni (Vittorini 1975, p. 3).

Dentro questo scenario, che si potrebbe ascrivere al format del documentario e che ricorda però tanto la Sicilia di *Conversazione* fotografata da Luigi Crocenzi per l'edizione illustrata (composta negli stessi anni dell'ideazione delle *Città del mondo* romanzo con cui condivide temi e ambientazione), Vittorini inizia a narrare la sua ultima favola:

In uno di questi paesi c'era una volta, ieri, oggi, un pover'uomo di nome Matteo...

Coi panni rattoppati, il berretto in testa, e la faccia sporca di barba non rasata da forse una settimana, un uomo appare seduto dietro un deschetto di calzolaio all'esterno di una catapecchia [...] (Vittorini 1975, p. 5).

Tutta la prima scena, come il prologo di una tragedia antica, ci racconta la misera storia di Matteo e si conclude con la sua decisione di accompagnare il figlio in un viaggio alla ricerca della città felice. In chiusura Vittorini pone una serie di suggerimenti alternativi per la *mise en scene* (al cinema o al teatro) e con un'indicazione che vale soprattutto per quest'ultima:

([...] *I personaggi, a volta a volta che verranno evocati dal Narratore, entreranno e si disporranno lungo il piede di tali immagini da lanterna magica, vuoi semplicemente per segnare la loro presenza sotto di essi vuoi per mimare sommariamente l'azione di cui il Narratore riferisce, come si troverà a preferire chi dirige lo spettacolo*) (Vittorini 1975, p. 11).

In realtà, a parte questa prima scena, lo scrittore non indugia molto sulle informazioni per la traduzione intersemiotica, ma tutto il testo appare però suddiviso in se-



Fig. 6 Fotogramma del film *Le città del mondo* (Rai, 1975, regia di N. Risi, sceneggiatura di F. Carpi, N. Risi, E. Vittorini) pubblicato in appendice a E. Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975



quenze dialogiche e narrativo-descrittive che contengono indicazioni di spazio e di luce, e riferimenti ai costumi e alla caratterizzazione dei personaggi. È lì, nei segmenti testuali evidenziati graficamente dal corpo minore del carattere, che è racchiusa una nuova potenziale forma di narrazione che mira, attraverso la proiezione prospettica della visione di quanto narrato, ad uscire dall'*impasse* del romanzo impossibile. La destinazione filmica di ogni episodio appare evidente là dove Vittorini sembra pre-vedere le sequenze del film da farsi, la loro realizzazione visiva oltre la pagina scritta. È questa sorta di 'profezia formale' che incoraggia Vittorini a sperimentare modi del racconto in cui egli mostra, non senza qualche compiacimento, estrema disinvoltura nell'uso delle potenzialità espressive che questa nuova forma può offrire. La scena 7, per esempio, è priva di dialoghi e la narrazione è quasi interamente affidata alla colonna visiva (Vittorini 1975, p. 41-44). Nella scena 9, molto simile dal punto di vista stilistico, la visione è filtrata dal «vetro un po' sporco» di un finestrino oppure dal «cristallo del parabrezza» (ivi, p. 44) del camioncino della bazarista. Sembrerebbe inizialmente una scelta in funzione di un'inquadratura soggettiva, salvo poi scoprire che si tratta di una falsa soggettiva, non essendo collocato dentro il camioncino alcun personaggio. Che si tratti di un puro virtuosismo o di una svista poco importa. Le didascalie in ogni caso dimostrano la ritrovata vitalità della scrittura vittoriniana. È lì che lo scrittore lascia trasparire il suo entusiasmo e la volontà di esperire nuove possibilità di racconto.

La scena 28 è in questo senso emblematica. Vittorini può saggiare la ricchezza di un linguaggio in cui la componente visiva e quella sonora conducono discorsi differenti e raccontano in simultanea storie diverse. La macchina da presa dovrebbe inquadrare un falò acceso dentro una grotta, attorno a cui siedono Nardo, Matteo, Palma e il soldatino, intenti a mangiare le chiocciole che cuociono sul fuoco (nel film invece la scena è girata in esterno [fig. 6] e si perde ogni suggerimento del racconto per immagini pre-visto da Vittorini). «Si vede per lo più il fuoco col cerchio di braci» e vicino ad esso le mani degli attori quando, sporgendosi per prendere le chiocciole, entrano dentro la cornice dell'inquadratura.

Solo a intermittenze entrano in campo anche l'una e l'altra faccia dei quattro personaggi, o tutto l'insieme; e ciò accade piuttosto nelle pause di silenzio che mentre qualcuno sta parlando. Dall'esterno giunge a raffiche, come da chilometri lontano un suono metallico di musica da radio di cui non si afferra il motivo. Sterpi spinosi o frasche di alloro vengono aggiunti di tratto in tratto da una mano al fuoco che si ravviva scoppiettando. E accade (accadrà due o tre volte durante tutta la scena) che una mano ne incontri un'altra nel badare alle chiocciole o al fuoco, e indugi nel contatto: cercandolo, se è quella del soldato; cedendovi ma anche (una volta) tirandosi via trepida se è quella della ragazza Palma (Vittorini 1975, pp. 110-111).

Alla colonna sonora, che con l'intreccio delle voci «fuori campo» racconta una conversazione amichevole fra quattro viaggiatori incontratisi per caso, si sovrappone la colonna visiva che mostra l'inizio dell'idillio tra una giovane donna e un soldato. La scrittura di Vittorini tende al massimo la corda delle possibilità del racconto filmico: non un montaggio incrociato ma una stessa inquadratura contiene l'intreccio di due storie. Eppure la dilatazione della pagina oltre il confine della verbalità, nella visibilità futura, non serve a risolvere l'incompiutezza dei destini individuali tracciati sulla carta. Malgrado il punto fermo che chiude l'ultima scena, il destino del piccolo Nardo resta aperto e la città del mondo a cui approderà appare ancora solo come il sogno della metropoli invisibile e lon-



tana nella Sicilia della fine degli anni Cinquanta. Così come lontano appare a Vittorini nel '59 il film che darà compimento alla sua storia soltanto nel 1975, dentro il piccolo schermo della televisione italiana.

### Bibliografia

- I. CALVINO, 'Vittorini: progettazione e letteratura' (1967), in ID., *Una pietra sopra*, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo I, pp. 160-187.
- M. CORTI, 'Prefazione' a E. VITTORINI, *Le opere narrative*, I, Milano, Mondadori, 1974, p.
- E. ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- P. ORVIETO, 'Padri e figli nel romanzo postumo di E. Vittorini', *Paragone*, 258, agosto 1971, pp. 10-11.
- A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- M. RIZZARELLI, 'Il lungo viaggio nelle città del mondo', in *Chroniques Italiennes*, numero speciale dedicato a *Elio Vittorini*. «La mécanique des idées, la force de la poésie», 79/80, 2-3, 2007, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/79-80/Rizzarelli80.pdf>> [accessed 12 March 2019].
- R. RODONDI, *Note ai testi* in E. VITTORINI, *Le opere narrative*, II, Milano, Mondadori, 1974, pp. 944-961.
- E. VITTORINI, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di N. Risi, in 'Appendice' illustrazioni, 'Notizia di Nelo Risi sulla sceneggiatura e sul lavoro svolto assieme a Elio Vittorini e Fabio Carpi' e 'Lettere di Elio Vittorini a Nelo Risi e Fabio Carpi', Torino, Einaudi, 1975.
- E. VITTORINI, 'Le città del mondo', *Tempo*, 86, 16-23 gennaio 1941, ora, insieme ad altri racconti riuniti sotto il titolo di *Gli uomini e la polvere*, in *Le opere narrative*, II, pp. 875-876.
- E. VITTORINI, *Le città del mondo. New York*, «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946 e
- E. VITTORINI, *Le città del mondo: Chartres, città cattedrale*, «Il Politecnico», nn. 31-32, lug-ago 1946.
- Elio VITTORINI, «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo», intervista a c. di Cecilia Mangini, in «Il Punto», II, 32 (10 agosto 1957), pp. 15-18.



### 3.3. Elio Vittorini e Valentino Orsini: Uomini e no dalla pagina allo schermo

di Giovanni M. Rossi

Il romanzo di Vittorini *Uomini e no* sta sulle coscienze di tanti lettori come un peccato non consumato. Testimonianza di un momento civile, la violenza nazifascista e la Resistenza nella Milano del 1944, ma anche ritratto di intellettuale, atto di fede stilistico prima che politico, il libro di Vittorini parve scritto sopra le righe, generoso e faticoso, una parabola troppo intinta nella letteratura. Insomma lo si ricorda come un brutto libro importante (Manciotti, Viganò 1995, p. 296).

Con questo giudizio il critico cinematografico Stefano Reggiani, nel recensire su *La Stampa* (17 settembre 1980) il film di Valentino Orsini appena uscito sugli schermi italiani, liquidava sbrigativamente quella che in fondo era stata la prima uscita letteraria, in presa diretta, sulla lotta armata antifascista in una grande città del Nord. Prima di Calvino (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947; *Ultimo viene il corvo*, 1949), prima di Pavese (*La casa in collina*, 1948), prima di Renata Viganò (*L'Agnese va a morire*, 1949) e ben prima di Fenoglio (i racconti *I ventitré giorni della città di Alba*, 1952; *Primavera di bellezza*, 1959; postumi: *Una questione privata*, 1963; *Il partigiano Johnny*, 1968; *La paga del sabato*, 1969).

Nel Paese sanguinosamente liberato, la scrittura stessa sembrava volersi ripulire con sdegno dalla vacua retorica del ventennio per riscoprire i contorni e la sostanza del reale e degli uomini, partendo proprio da quelle dolorose esperienze di guerra civile che avevano coinvolto almeno una parte della gioventù italiana.

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia – scriverà Calvino nell'ormai celebre *Prefazione* del 1964 al suo primo romanzo – fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] Mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto. [...] Il "neorealismo" per noi che cominciammo di lì, fu quello (Calvino 1964, pp. 6, 8).

Il neorealismo cinematografico, che traeva materia di racconto dallo sguardo dolente sulle macerie ancora calde e i lutti che inquinavano il paesaggio e lo spirito degli italiani, parve all'inizio non accorgersi della letteratura contemporanea, anzi, per molti aspetti ne aggirò le possibili gabbie formali anticipandola e privilegiando il racconto orale alla memoria scritta, l'immagine rispetto alla sceneggiatura. *Roma città aperta* (1945), *Giorni di gloria* (1945), *Un giorno nella vita* (1946), *Il bandito* (1946), *Il sole sorge ancora* (1946), *Paisà* (1946), *Caccia tragica* (1947), *Achtung! Banditi!* (1951), per citare solo i primi titoli pressoché obbligatori in qualsiasi ciclo su cinema e Resistenza in voga negli anni Sessanta, avevano delle firme ormai consolidate – da Amidei a Serandrei, da Perilli a Zavattini, da Pinelli a De Santis, da Fellini a Sonogo – ma nessun regista o sceneggiatore si preoccupava di attingere idee direttamente da un testo edito.



Non molto diversa fu la ripresa tematica su fascismo e Resistenza nei primissimi anni Sessanta – quasi un genere che investì anche la nascente commedia italiana – almeno in parte dovuta al riaffiorare minaccioso sulla scena politica di partiti e raggruppamenti di orientamento neofascista. Registi vecchi e nuovi tornarono a cimentarsi con il passato prossimo aggiornandone la lettura, costruendo storie e personaggi provenienti anche da classi sociali diverse da quel ‘popolo’ apparentemente indistinto, corale, che aveva animato in prima persona la sfida al nazifascismo. E più o meno tutti, a cominciare dallo stesso Rossellini (*Il generale Della Rovere*, 1959; *Era notte a Roma*, 1960), si tennero a distanza di sicurezza da romanzi e racconti. Solo Vancini (*La lunga notte del '43*, 1960), De Sica (*La ciociara*, 1960) e Comencini (*La ragazza di Bube*, 1963) trassero ispirazione rispettivamente da Bassani, Moravia e Cassola.

Non sorprende pertanto che anche *Uomini e no* abbia dovuto attendere a lungo prima di essere trasposto al cinema da Valentino Orsini e Faliero Rosati con l'apporto determinante del produttore ed ex partigiano Giuliani G. De Negri [fig. 1]. Passato dalla fucina dei cineclub degli anni Cinquanta all'impegno del cinema documentario con Paolo e Vittorio Taviani fino a diventare assistente del maestro Joris Ivens, il regista pisano aveva esordito nel lungometraggio in sodalizio con i fratelli samminiatesi (*Un uomo da bruciare*, 1962; *I fuorilegge del matrimonio*, 1963), per poi proseguire da solo un tracciato più inquieto, di ricerca linguistica, fra le contraddizioni degli intellettuali e della sinistra occidentale di fronte all'eco ravvicinata delle rivoluzioni del Terzo Mondo e delle guerre nel Sudest asiatico. Orsini tentò di ricomporre crisi ideologica e crisi creativa con una soluzione filmica filtrata dalle suggestioni di un libro di culto dei movimenti del '68, *I dannati della terra* del martinicano Frantz Fanon; ma forse erano troppi e confusi gli elementi miscelati – pulsioni autobiografiche, arie tardive di *nouvelle vague*, oratorio brechtiano, fotomontaggi di materiale di repertorio – da lasciare insoddisfatti critica, pubblico e lo stesso autore. Restava comunque in lui la voglia di recuperare nel passato del Paese stimoli e passioni rimosse per orientarsi decentemente anche nel presente. Nacque così *Corbari* (1970), una sorta di ballata western (non a caso Giuliano Gemma-Ringo ne era il protagonista) che ricostruiva le gesta, ancora avvolte da un alone mitico, di quel giovane ribelle romagnolo che con la sua donna e una banda di partigiani aveva condotto sull'Appennino faentino una feroce guerra di resistenza contro tedeschi e repubblicani, creando piccole zone contadine liberate. Prima che i reparti nemici, nell'agosto del '44, risalissero le vallate dalla Toscana per annientarli senza pietà.

Amore, morte, una causa giusta, una lotta disperata Orsini li ritroverà nel romanzo di Vittorini proprio alla fine di quel de-



Fig. 1 *Uomini e no*, regia di Valentino Orsini (Italia, 1980)



Fig. 2 E. Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945

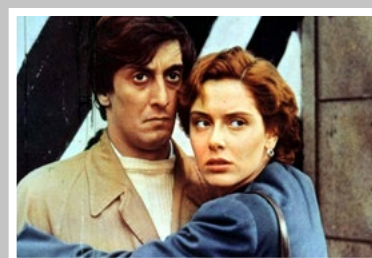


Fig. 3 *Uomini e no*, regia di Valentino Orsini (Italia, 1980)



Fig. 4 *Uomini e no*, regia di Valentino Orsini (Italia, 1980)



cennio potenzialmente rivoluzionario, quando già gli analisti più accorti avvertivano la parabola discendente del 'gaio disordine' internazionale che aveva ribaltato il mondo e un cineasta militante e sensibile come Chris Marker ne andava filmando poeticamente il percorso, la piena e l'ineluttabile fine in quel fiume d'immagini e storie che resta *Le Fond de l'air est rouge* (1977). E quando, soprattutto in Italia, l'ostinazione delle ultime brigate combattenti e lo stato d'assedio della vita civile avevano reso impraticabile quell'aria trafitta dal piombo.

Vittorini aveva scritto *Uomini e no* pressoché di getto a Milano, tra la primavera e l'autunno del '44, quando già collaborava alla stampa clandestina del Partito comunista vivendo nascosto [fig. 2]. Fin dalle prime pagine del libro, che vedrà la luce nel settembre 1945 per Bompiani, l'autore non mascherava troppo le affinità tra il protagonista, nome di battaglia Enne 2, e le proprie vicende biografiche: «L'inverno del '44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo...», per poi far precisare al libraio ambulante di Porta Venezia: «Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908» (Vittorini 1965, p. 7), anno di nascita dello scrittore siciliano. Ma è soprattutto quando inizia, nei capitoli in corsivo, a dialogare con il personaggio come espediente letterario per interrompere la narrazione e riflettere sulla ragione stessa di quanto accade, che la sottile parete divisoria diventa sempre più trasparente: «*Gli dico: "Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te"*» (p. 29). Per arrivare a una vera e propria sovrapposizione: «*Io a volte non so, quando quest'uomo è solo - [...] - io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso*» (p. 78). Tanto da confondere e condividere i ricordi della Sicilia di *Conversazione*: «*Ora so ch'egli vuole la sua infanzia. Chi può dargliela se non io? È la mia*» (*ibidem*).

Non era facile tradurre il doppio registro del romanzo in un discorso filmico unitario senza perdere le risonanze liriche della parola scritta, lo scavo nelle psicologie dei personaggi, i dubbi, le incertezze, le paure nel chiedersi le motivazioni e i perché di una lotta senza quartiere, senza regole, che rischiava di annullare quella distinzione etica tra uomini e non uomini conclamata fin dal titolo. Orsini opta per una semplificazione del racconto, concentrandosi sulle ardite azioni partigiane e le rappresaglie nazifasciste in una città logora, nebbiosa, dai colori lividi, lungo strade e piazze semideserte, se non per piccoli assembramenti di passanti attoniti di fronte ai cadaveri dei giustiziati. Quello che Vittorini suggeriva, tra reale e surreale, la macchina da presa esibisce, anche se con decoroso distacco, come nella bella sequenza della fucilazione notturna rischiarata dai quarzi di un palcoscenico, osservata a rispettosa distanza, a camera fissa, con gli incolpevoli ostaggi, dannati senza condanna, trascinati davanti alle raffiche della mitraglia.

Secondo i canoni del cinema narrativo l'azione deve essere rappresentata, non semplicemente detta, ma per far questo Orsini è portato a sfrondare, tagliare e ricucire il romanzo con un ordito diverso, riducendo a figure minori di raccordo personaggi femminili importanti come Lorena (Ivana Monti), che oltre a essere una coraggiosa staffetta portaordini si confermava (nel testo scritto) amica fedele, capace di alleviare la solitudine di Enne 2 (Flavio Bucci) in una disinibita notte d'amore tra una sigaretta e l'altra. «Quando ebbero finito egli volle subito fumare. "È una buona cosa" disse, "essere uomo". "Anche essere donna", disse Lorena. "Ti basta questo?", Enne 2 le chiese. "Mi basta", disse Lorena. "Non ti porterò via a nessuno." Sorrise anche. "Ma quando vuoi sentirti uomo non far complimenti"» (p. 37). O come la ciarliera, vecchia compagna Selva (Cristina Grado), forse l'unica a capire più chiaramente il perché della guerra in corso: «"Un uomo è felice quando ha una compagna. Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché



gli uomini siano felici. [...] Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici» (pp. 16-17). Queste frasi semplici, serene, ripetute sembravano il punto di approdo, per Vittorini, delle lunghe riflessioni sul male nell'uomo e la necessaria *pietas* per sopravvivere e sperare condotte in *Conversazione in Sicilia*:

Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile. [...]

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 quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame. [...]

L'uomo Ezechiele disse: "Ricordati che noi non soffriamo per noi stessi ma per il dolore del mondo offeso" (Vittorini 1966, pp. 100, 138).

Il film si arresta, necessariamente, alla superficie del visibile; anche nei dialoghi, solo in parte ripresi dal romanzo e semmai rinfoltiti per aggiungere linearità al rapporto controverso tra Enne 2 e Berta (Monica Guerritore) [figg. 3-4]. Un amore interrotto, recuperato, rinviato negli anni difficili della guerra, che Orsini condensa nella dialettica degli sguardi e dei silenzi sul volto degli attori, dai finestrini del tram in corsa, nella penombra della nuda stanza-rifugio, dai margini della piazza che espone oscenamente il corpo dei morti.

Quello che era appena accennato e sospeso nella pagina scritta diventa snodo portante nella sceneggiatura: Berta è sposata da un anno a un altro uomo e la si sente giustificare con foga questa scelta dovuta alla solitudine in cui Enne 2 l'ha costretta, per poi addirittura vederla, in una breve sequenza melodrammatica, mentre spiega al marito sepolto sotto le coperte che deve capire e non piangere, perché con 'lui' è diverso.

Ma a parte la discutibile soluzione finale, aggiunta al testo di Vittorini, che vede il protagonista, identificato e braccato nel suo nascondiglio sui tetti, lanciarsi dalla finestra imbottito di dinamite per abbinare il sacrificio-suicidio alla vendetta sul persecutore fascista sottostante (Cane Nero, un misurato Renato Scarpa), sembra che Orsini abbia un po' smarrito in corso d'opera la complessità del dibattito interiore, esistenziale e filosofico, che attraversava il romanzo, il suo significato più profondo che poteva illuminare, come forse il regista avrebbe voluto, anche i militanti confusi degli anni Settanta.

Un misterioso vecchio, incontrato da Berta su una panchina del parco, la confortava dicendo che non bisognava piangere per i morti, piuttosto imparare «quello per cui sono morti». «"La liberazione?"», disse Berta. [...] «"Di ognuno di noi", rispose. [...] «"E il nostro paese? E il mondo?"». «"Si capisce", il vecchio rispose. «"Che sia di ognuno, e sarà maggiore nel mondo"» (Vittorini 1965, pp. 102-103).

Ma con l'incanaglirsi dello scontro e l'accumulo dei morti dalle due parti, l'autore sentiva di dover intervenire di nuovo, in prima persona, chiedendosi e chiedendoci se accanto all'uomo offeso nella sua dignità non vi fosse anche altro, di più endemico:

*Ma l'offesa in se stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo? Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo? [...]*

*Noi presumiamo che sia nell'uomo soltanto quello che è sofferto, e che in noi è scontato.*



[...] *Ma l'uomo può anche fare senza che vi sia nulla in lui, né patito, né scontato, né fame, né freddo, e noi diciamo che non è l'uomo. [...] E chi ha offeso che cos'è? Mai pensiamo che anche lui sia l'uomo. Che cosa può essere d'altro? Davvero il lupo?* (pp. 161, 167).

Interrogativi che appena qualche anno più tardi si sarebbe posto anche Primo Levi: *Se questo è un uomo...*

### *Bibliografia*

- I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.  
M. MANCIOTTI, A. VIGANÒ (a cura di), *La Resistenza nel cinema italiano. 1945-1995*, Genova, Istituto Storico della Resistenza in Liguria, 1995.  
E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], introduzione di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1966.  
E. VITTORINI, *Uomini e no* [1945], Milano, Mondadori, 1965.





### 3.4. *Vittorini e Straub-Huillet: Conversazione in Sicilia e Sicilia!*

di Chiara Tognolotti

Quando scrive *Conversazione in Sicilia* Elio Vittorini ha trent'anni, è autore di un romanzo – *Il garofano rosso* – che è stato sequestrato dall'autorità fascista e vorrebbe partire per la Spagna accanto ai repubblicani. Di lì a poco, nel 1939, si trasferirà a Milano, città che non abbandonerà più; nel '41 esce l'edizione Bompiani della *Conversazione*, quando si pubblica anche l'antologia *Americana*, con i testi tradotti dallo scrittore ma senza le sue note di commento. *Conversazione in Sicilia* precede dunque *Uomini e no*, dedicato ai giorni convulsi della guerra in pagine dettate dalla clandestinità e dall'urgenza di raccontare, e disegna piuttosto un affondo nella memoria, una sorta di *nostos* nel tempo dei ricordi che ne rilancia i motivi nel presente e di lì a poco nella lotta, e nella scrittura, della Resistenza.

#### 1. *Mappare la memoria*

Il racconto del viaggio di Silvestro, il narratore, verso il paese natale, e dell'incontro con la madre dopo quindici anni di lontananza, assume movenze quasi dantesche nell'alternarsi continuo di sonno e veglia («mi addormentai, mi risvegliai e tornai ad addormentarmi, a risvegliarmi, infine fui a bordo del battello-traghetto per la Sicilia», Vittorini 1966, p. 11), così da disegnare sulla pagina una sorta di mappa del ricordo lungo una regressione memoriale in una «quarta dimensione» di una «Sicilia ammonticchiata di spiriti» (p. 92) che mescola lo sguardo del presente alle suggestioni deformate delle memorie d'infanzia. Così Vittorini:

«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. Pareva che non ci fosse stato nulla, o solo un sogno, un intermezzo d'animo, tra l'essere a Siracusa e l'essere là, e che l'essere là fosse effetto della mia decisione, d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo (pp. 41-42).

Quella dello scrittore è una Sicilia mitica, viva nella geografia memoriale di un «intermezzo d'animo» e vicina alle suggestioni di un paesaggio – più favoloso che reale, in verità – che Giuseppe De Santis e Mario Alicata suggeriranno in quel giro di anni come sfondo e matrice di un nuovo cinema nazionale, la «Sicilia omerica e leggendaria» dei romanzi di Giovanni Verga (Alicata, De Santis 1941). È una terra intessuta di colori – il bianco delle chiazze di neve, il rosso dello scialle della madre e del cappello dei capistazione – e di odori – le carrube, l'aringa affumicata, l'afrore delle case antiche e povere – che disegnano un paesaggio di fiaba, come fiabesco è l'avvio del percorso, con una lettera di un padre lontano e la casualità di un manifesto in un'agenzia di viaggi. Vittorini tratteggia un itinerario nel tempo che si appunta su toponimi che da reali divengono paesi del mito – «solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela», scrive nella chiusa, e del resto «tutti i manoscritti vengono trovati in una bottiglia» (p. 186): Sortino, Palazzolo, Monte Lauro, Vizzini, Grammichele, e poi Serradifalco, Acquaviva, San Catal-

do, Racalmuto sono luoghi concreti e insieme suoni che rimbalzano nella memoria e si mescolano con i ricordi dei fratelli e dei cibi dell'infanzia e con la voce della madre in una realtà che si fa «reale due volte» giacché acquista «l'in più di ora»:

Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto del treno merci, giovane e terribile, 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 di ora, il sole, il freddo, il braciere di rame in mezzo alla cucina, e l'acquisito 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 [...], tutto reale due volte, e in viaggio, quarta dimensione (p. 46).

Il romanzo è dunque una sorta di atlante della memoria che muove all'indietro lungo le vie dei ricordi in un affondo nel tempo e degli affetti, giacché lo sguardo dello scrittore sovrappone le immagini del passato alle figure del presente e come in uno stereoscopio le vede una dentro e sopra l'altra, accostando alla superficie dell'ora la profondità del tempo passato.

Il tessuto sonoro del romanzo muove nella stessa direzione. L'andamento anaforico delle frasi, che indugiano spesso in espressioni ripetute di rigo in rigo a segnare anche nella grafica l'andare cadenzato della pagina, trasforma la prosa in una poesia dove ricorrono rime e ritornelli, quasi una filastrocca da cantilenare simile a quelle che accompagnano i giochi infantili. La voce «alta e chiara» della madre (p. 43), quella stridente del grido dell'arrotino (p. 125) e la musica delle zampogne si mescolano ancora una volta con i suoni del passato, come il rumore dei carri merci che cozzavano l'uno contro l'altro (p. 61). Allora la conversazione in Sicilia narrata da Vittorini muove al ritmo di memoria e affetti e mette in dialogo presente e passato, giacché è questo il motivo sotterraneo del parlare nel romanzo: ogni parola è un rimando a ieri e un rilancio verso l'oggi.

## 2. Fotografie, superfici, profondità

Come mostrano i due documentari di Pedro Costa e Jean-Charles Fitoussi che ne hanno seguito riprese e mon-



Fig. 1 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 2 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 3 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 4 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)

taggio, *Sicilia!* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet è stato girato tra la primavera e l'estate del 1998 prima a Buti, in provincia di Pisa, e poi a Grammichele, vicino a Siracusa. Il film trova il suo carattere nel punto esclamativo del titolo: la conversazione delle pagine di Vittorini pare tradursi, almeno a prima vista, nell'immediatezza priva di profondità segnalata dalla punteggiatura. Il bianco e nero luminoso della fotografia sostituisce il colore; le figure e i volti dei non-attori si stagliano decisi nelle inquadrature dal taglio netto, ripresi ora a figura intera, ora in primo piano, mai in movimento. L'affondo nel tempo e nello spazio evocato dalla scrittura sembra dissolversi nelle superfici ampie dei muri, nelle pareti bianche delle stanze, nelle facciate degli edifici che non paiono avere prospettiva. Sono soprattutto le epidermidi dei volti a disporsi in un'immagine che sembra piatta: i visi della madre, di Silvestro, dell'arrotino, del Gran Lombardo sono superfici prive di psicologia, squadernate sullo schermo e come imposte nel loro disegno di linee e forme [figg. 1-4]. Il film parrebbe risolversi nella fotogenia dei volti e delle cose: nel loro disporsi armonico dentro il quadro, come accade nella ripresa prolungata e fissa del cartello ferroviario che segnala la stazione di Catania [fig. 5], con le linee orizzontali e verticali che marcano l'inquadratura – i binari, il rettangolo del segnale, i pali – e i piccoli movimenti degli uccellini a spezzare la geometria rigida; o quando Silvestro varca la soglia della casa della madre e la camera rimane all'esterno, a osservare il muro bianco tagliato solo dalle linee di porta e finestra [fig. 6]; o ancora il monologo della madre, in piano americano sulla sinistra dell'inquadratura, le spalle alla finestra, accanto a lei il muro candido e liscio [fig. 7].

Riprese da un punto di vista costante, come voleva Robert Bresson e cercato in estenuanti e rigorosi tentativi – lo mostra il documentario di Fitoussi –, le sequenze si snodano affiancate le une alle altre e separate da stacchi netti, la camera immobile se non nelle rare panoramiche, dove lo sguardo – ma chi stia osservando non è chiaro – scorre avanti e indietro a raccogliere il paesaggio; poi uno stacco getta di nuovo chi guarda *in medias res*, imponendo le immagini nella purezza netta e decisa delle loro forme ritagliate dalla luce impietosa del bianco e nero. A questo effetto di figuratività pittorica lavora anche la recitazione antinaturalistica; come consueto nei film di Huillet e Straub, il testo è citato e non recitato. «On n'a pas demandé aux interprètes de "jouer" leur texte de quelque façon, mais de le réciter selon une partition bien définie», ha scritto il regista (Straub 2012, p. 35), e le parole si dipanano come suoni quasi privi di significato, pura



Fig. 5 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 6 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 7 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



Fig. 8 *Sicilia!* di J.M. Straub e D. Huillet (Italia/Francia, 1998)



cantilena composta di suoni ora amalgamati, ora stridenti, in una dizione incurante della punteggiatura e dei difetti di pronuncia (le esse sibilanti di Silvestro) modulata da Straub con i gesti di un direttore d'orchestra – ancora nelle immagini di Fitoussi – che incanta chi ascolta come farebbe una nenia.

La colonna sonora impasta le parole ai rumori e ai suoni dentro il racconto; solo i titoli di testa e di coda accolgono una melodia popolare e il quartetto per archi di Beethoven op. 132, in una cornice che racchiude il film; se il quartetto torna in apertura e nel finale, alla composizione popolare fa eco, dopo i titoli di coda, una fotografia di Vittorini, ripreso di tre quarti, lo sguardo sfuggente [fig. 8].

Appare riemergere allora un effetto di profondità dietro all'apparente superficie piatta delle immagini. Il film s'inabissa dentro i confini segnati dai materiali che lo compongono: un volto, quello di Vittorini, che evoca la matrice letteraria, un canto a suggerire il luogo dove quel racconto muove, un commento 'autorale' – Beethoven – scelto dai fautori dell'opera. E mi pare che la profondità memoriale del romanzo venga alla luce proprio in questo stagliarsi delle immagini che emergono, come a sbalzo, dalla loro cornice e si squardernano sullo schermo con il loro essere suono e parola depurati dalla *performance* e dal racconto. Le immagini esibiscono – sfrontatamente, si direbbe – la materia del cinema: la consistenza delle sonorità, il disegno dei volti e dei paesaggi. Quello che si vede dentro e dietro le immagini è il gesto di vedere; il movimento delle pupille sulle figure dello schermo, il reagire ai suoni e alle parole. La memoria e i ricordi si fanno sguardo e in questo senso affondano negli occhi di chi sta davanti al film e li accoglie.

#### *Bibliografia*

M. ALICATA, G. DE SANTIS, 'Verità e poesia: Verga e il cinema italiano', *Cinema*, VI, 127, 10 ottobre 1941, pp. 216-217.

J.M. STRAUB, D. HUILLET, *Écrits*, Paris, Independencia Éditions, 2012.

E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], introduzione di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1966.

#### *Filmografia*

*Sicilia!*, di J.M. Straub e D. Huillet, Italia/Francia, 1998.

*Sicilia! Si gira*, di J.C. Fitoussi, Francia, 2001.

*Danièle Huillet Jean-Marie Straub cinéastes – où gît votre sourire enfoui?*, di P. Costa, Francia/Portogallo, 2001.





### 3.5. Il garofano rosso *una storia transmediale: dal feuilleton allo schermo (1933-1976)*

di Carmen Van den Bergh

#### 1. *L'esordio narrativo*

Nel 1926, Elio Vittorini aveva diciassette anni quando vide pubblicato il suo primo articolo sulla rivista di impronta fascista *La Conquista dello Stato*, diretta dallo scrittore Curzio Malaparte. La stagione iniziale degli scritti vittoriniani fu «caratterizzata anzitutto per l'accentuata prosa e mimesi con il pensiero di Malaparte» (Rodondi 2008, p. XXIV), che gli procurò il soprannome di 'pseudomalaparte' (Greco 1983). Verso il 1929 lo stile strapaesano si rivelò troppo stretto per Vittorini che entrò a far parte della redazione di *Solaria*. Nello stesso periodo lo scrittore confessò a Falqui, con il quale stava lavorando all'antologia *Scrittori Nuovi*, la sua irrevocabile «svolta» verso la narrativa, le sue motivazioni e i suoi «grandi» esempi: «Il mio rondismo s'inquina ... Non era inquinato anche il rondismo dei selvaggi? [...]. Ma non parlare di moda. Proust e Stendhal, spero, sono fuori della moda. Essi fanno i miei maestri» (LAS I, p. XIX).

Per la rappresentazione interiore di «personaggi giovani», era soprattutto il nostalgico Proust che per Vittorini riusciva a rendere in modo esemplare i sentimenti dell'animo giovanile nella scrittura in prosa: «Proust è il nostro maestro più genuino [...]. Per mezzo di Proust si è stabilito uno scambio effettivo tra l'Europa e noi» (LAS I, pp. 124-125).

La svolta di Vittorini verso la narrativa divenne ufficiale con la pubblicazione della raccolta di racconti *Piccola borghesia* che uscì nel 1931 e del suo primo romanzo *Il garofano Rosso*, pubblicato a puntate a partire dal febbraio del 1933 sulla rivista *Solaria* [fig. 1].

*Il garofano rosso* si svolge fra il 1922 e il 1924, nel periodo fra la marcia su Roma e il delitto Matteotti. Per lo scrittore la storia funse da «documento» della società e della generazione a cui egli apparteneva, poiché era «come se fosse stato scritto impersonalmente, da tutti coloro che hanno avuto o conosciuto o comunque sfiorato la [sua] stessa esperienza» (Vittorini 1974, p. 445).

Le tematiche centrali ne *Il garofano rosso* (la condizione giovanile, l'ideologia fascista) vengono alternate ad esempi di sessualità sregolata e di vita disordinata. Per capire quanto l'opera toccasse nel vivo la morale del regime è sufficiente seguire le vicende della prima edizione: delle varie puntate apparse sulla rivista *Solaria* tra il 1933 e il 1934, la sesta fu sequestrata e la settima censurata (cfr. Bonsaver 2003). L'ultima puntata uscì molto dopo, nel 1936, in edizione limitata. Solo nel 1948 il romanzo fu pubblicato in volume, nella collana Medusa di Mondadori, nonostante le bozze del manoscritto epurato e autocensurato fossero già pronte per la stampa da dieci anni [fig. 2].

Dall'immagine si vede come già dalla prima pubblicazione su *Solaria* le puntate furono sottoposte ad una censura da parte della redazione. I passi censurati venivano contraddistinti da una serie di puntini. Questo ci fa capire come dal testo originale furono tolte delle parole, delle frasi, o addirittura delle pagine intere. La censura in rivista avvenne soprattutto per ragioni morali (Vittorini fu accusato di pornografia) e anche il manoscritto finale non ricevette l'approvazione ministeriale di Roma e venne categoricamente ri-



fiutato. Vittorini epurò la versione originale e la rielaborò completamente nel periodo compreso tra il 1935 e il 1938. Tuttavia questa nuova versione venne pubblicata da Mondadori soltanto nel 1948.

## 2. *Il garofano rosso, romanzo di una generazione fra realtà e finzione*

Da un punto di vista contenutistico, *Il garofano rosso* si profila come una storia impegnata, attuale, urgente e d'impronta realistica. Tuttavia dal punto di vista formale e stilistico il romanzo espone una serie di simboli che si riferiscono all'oggetto reale in forza di convenzioni di vario tipo (filosofico, religioso, mitico – per esempio stereotipi legati a paesi esotici e 'lontani'). Questi simboli fanno parte dell'immaginario fantastico del protagonista, il sedicenne Alessio Mainardi, che si trova in bilico fra due mondi opposti. Da una parte vi è il mondo fiabesco e onirico fatto di odori, colori e sentimenti che si mescolano e s'intrecciano fra di loro. Questo mondo onirico appartiene agli anni dell'infanzia vissuta nella «Campagna delle Fornaci», ma che si protrae anche nell'adolescenza attraverso il fascino per un misterioso Oriente su cui continua a fantasticare. Dall'altra parte vi è il mondo reale, incarnato soprattutto dalla grande città dove studia, che promette esperienze fervide e stimolanti, politiche e amoroze. Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza viene accelerato dalle emozioni sconvolgenti provate da Alessio durante gli incontri con Giovanna, «una signorina della seconda» che gli dà un garofano rosso, una promessa di amore che lo disorienta.

I protagonisti e gli antagonisti maschili (Alessio e Tarquinio) e femminili (Giovanna e Zobeida) nella storia si incrociano (ma non s'incontrano mai tutti insieme) quasi come in un quadrato semiotico perfetto, fatto di opposizioni fugaci piene di significato. Se Giovanna dagli occhi grigi e dal vestito verde per Alessio resta un 'fiore blu', ovvero un amore platonico mai raggiunto, ella si concederà a Tarquinio che porta in tasca il fazzoletto macchiato di rosso. D'altro canto vi è Zobeida con i capelli biondi e gli occhi scuri, che Tarquinio aveva tanto sognato ma che finirà fra le braccia di Alessio nel momento fatidico in cui si scatena una tempesta. Nella prima versione de *Il garofano rosso* si legge che il diluvio e i tuoni che tanto piacevano ad Alessio lo hanno diretto al salotto di Madame per cercare riparo, facendo cambiare rotta a Tarquinio, terrorizzato dai fulmini, che in quel preciso momento decise di non an-



Fig. 1 *Il garofano rosso* dalla rivista *Solaria* (1933-1936) all'edizione Mondadori (1948)

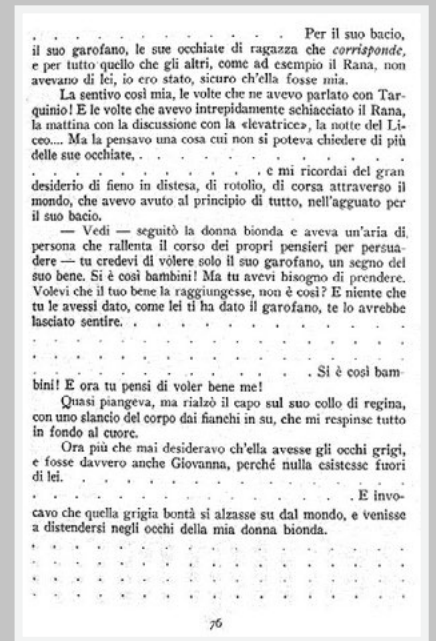


Fig. 2 La censura del *Garofano rosso* nella rivista *Solaria*



Fig. 3 *Garofano rosso*, regia di Luigi Faccini (1976)



Fig. 4 *Garofano rosso*, regia di Luigi Faccini (1976)

dare più da Zobeida. Alessio s'invaghisce completamente di Zobeida, anche se a momenti la immagina con gli occhi grigi e verdi, che ricordano Giovanna e la sorella Menta, e in altre occasioni la vede bionda e fiera come la Madonna a cavallo, simbolo della donna forte a cui si affezionò dai tempi della sua infanzia, per via di una figurina colorata a fischiello ('sufolo') di terracotta portato al collo [fig. 3]:

Una volta i tuoni e il diluvio erano della Madonna a cavallo, nel paese attraversato dal fiume tutto sassi. [...] La Madonna era anch'essa bionda, con la corona di guerriera sulla testa e sotto gli zoccoli del cavallo pestava i saraceni, e io la pregavo di farmi sposare una donna come lei quando sarei stato grande. Però lei aveva gli occhi grigi come Giovanna, e Zobeida li aveva neri, ma Zobeida aveva la faccia di portare una corona sulla testa e di andare a cavallo (Vittorini 1974, p. 368).

Sin dalle prime pagine, *Il garofano rosso* si presenta come una storia dedicata alle sorti di una generazione. La storia si apre con una scena di gruppo, che presenta alcuni ragazzi seduti nel 'loro' bar, nella 'loro' strada («la via principale della città, dai borghesi detta Corso e da noi Parasanghea», ivi, p. 225). L'appartenenza del protagonista al gruppo di coetanei si manifesta chiaramente nell'uso del 'noi', ma anche dai vari modi di dire del linguaggio giovanile, venato di romanticismo puerile e creatività verbale nell'utilizzo di nomi estrosi per luoghi e persone, dalla stanza («il campo»), al letto («la tenda») agli amici di scuola («i lacedemoni», «guerrieri spartani») ecc. Nel mondo favoloso di Alessio si parla un linguaggio 'arabo-orientale', con parole legate a zone geografiche lontane (l'Arabia, la Persia, la Mesopotamia, il Pamir), alla loro fauna e flora tropicali (fichi, eucalipti, palme), attraversate da eroi e avventurieri d'oltreoceano (Aladino, il gran Mogol, un visir, un samurai) in cerca di animali feroci (impersonati da Gatto, il gatto biondo di casa, che ogni tanto diventa una tigre, altre volte una pantera). Questa espressività di linguaggio è molto più chiara nella prima edizione (in *Solaria*) mentre la seconda, uscita quindici anni dopo in versione epurata e modificata, risulta molto più «convenzionale» (Lauta 2013).

Non è soltanto l'espressività linguistica a risentire della riscrittura da un *medium* all'altro (in questo caso dalla pubblicazione in rivista al romanzo). Se nella prima edizione in *Solaria* figurarono molti personaggi secondari, di origine turca, araba, danese, normanna e vi furono molti riferimenti a luoghi 'esotici', nella seconda versione (il libro pubblicato da Mondadori) molti di questi riferimenti sono stati eliminati. Personaggi secondari come il compa-



Fig. 5 *Garofano rosso*, regia di Luigi Faccini (1976)

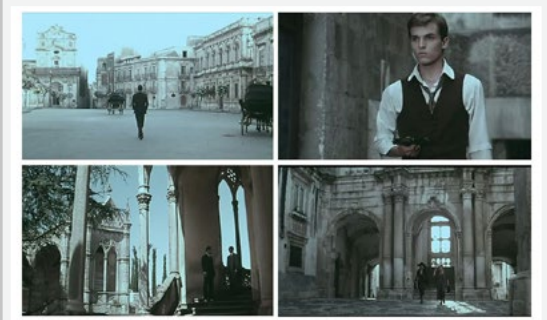


Fig. 6 *Garofano rosso*, regia di Luigi Faccini (1976)



Fig. 7 Frank Rombouts, *Desiderio: il garofano rosso* (2017)  
©Frank Rombouts





gno di classe Francovich, il nonno Skander e la prostituta viennese spariscono del tutto. Anche le frasi in francese vengono tolte. Uno dei tagli più importanti è la rimozione quasi totale delle pagine in cui Zobeida racconta la storia inventata del suo passato e le vicende surreali del principe che si trasforma in una statua di pietra. Delle dodici cartelle uscite in rivista nel periodo interbellico solo due pagine sopravvivranno nel libro uscito nel 1948.

### 3. *Il garofano rosso allo schermo*

A cavallo tra gli anni '60 e '70 vi è una rinata attenzione per lo scrittore siciliano, attraverso una serie di 'inviti alla lettura' all'opera vittoriniana, che dopo la morte nel '66 viene commemorato da studiosi e scrittori, fra cui Italo Calvino. Nel 1976, vengono mandati in onda, quasi in contemporanea, due adattamenti televisivi che si basano sulla storia de *Il garofano rosso*: lo sceneggiato diretto da Piero Schivazappa che viene trasmesso su Rete Due in due puntate, e il film televisivo prodotto da Arturo Zavattini e diretto da Luigi Faccini, che ha una durata complessiva di 150 minuti (ridotto in seguito a 110 minuti) [fig. 4]. In realtà a Faccini non piacque la storia de *Il garofano rosso* e la sua idea iniziale era di creare un film attuale e politico, basandosi su un altro romanzo più recente dello scrittore:

Non doveva essere *Garofano rosso* la mia carta d'identità. Elio Vittorini, certamente. [...] Cinematografico mi dissero che Vittorini era autore bene accetto, ma che *Le donne di Messina* era una storia "ancora troppo a caldo, troppo politica". Si trattava di una censura preventiva, uno sbarramento tassativo. Fu allora che la mia scelta cadde su *Il garofano rosso*. Datato storicamente, ma non estraneo ai miei interessi storiografici. Non riuscii ad amare quel libro del mio scrittore preferito. Furono gli echi di Flaubert e di Alain Fournier che mi attrassero (Faccini 2006, p. 63).

Già dai titoli di testa si legge che la trama del film è stata «liberamente tratta dal romanzo» dell'edizione mondadoriana. La storia, i temi e i nomi di personaggi infatti si riconoscono chiaramente. I differenti punti di vista 'ideologici' dei personaggi fascisti e antifascisti sono stati rappresentati in modo abbastanza neutro, nel senso che non si è cercato di cancellare né di ammorbidire troppo l'allora adesione dei giovani alla politica. Faccini, tuttavia, ha rivelato senza dare ulteriori dettagli di essere stato pedinato da un misterioso Comitato Vittorini che gli chiese di inserire «tradimenti» nella sceneggiatura; il regista ha ricordato l'episodio come «un'esperienza tremenda» (*ibidem*).

Nell'adattamento televisivo vengono a mancare tutti i riferimenti alle sinestesie e agli impulsi sensoriali (olfatto, gusto, vista, udito) che contribuiscono al valore simbolico della lettura a più livelli. Vengono a mancare le opposizioni cromatiche, le simbologie meteorologiche, i salti fra realtà, mito e immaginazione, che si trovavano soprattutto nei frammenti di prosa descrittivi e riflessivi. Zobeida, per fare un esempio, non viene raffigurata come una bionda 'sultana' ma nel ruolo interpretato da Elsa Martinelli è una donna italiana mora.

Si notino due particolari nella raffigurazione dei personaggi di origine turca, i compagni di stanza di Alessio (interpretato da Miguel Bosè): se nella prima edizione della storia, apparsa in *Solaria*, il gruppo dei turchi era abbastanza numeroso, nel romanzo mondadoriano e nel film di Faccini il numero è in forte discesa. Si legge nelle versioni scritte che uno di questi ragazzi turchi «somiigliava a Trozkij», benché il film richiami palesemente la figura di Antonio Gramsci, contraddistinto dal taglio di capelli e dagli occhiali tondi [fig. 5].





Lo studioso e critico cinematografico padre Luigi Bini descrive *Garofano rosso* come un film «sostanzialmente fedele a Vittorini. E lo è nell'altrettanto sostanziale infedeltà che si richiede a chiunque non voglia essere semplicemente l'illustratore di un altrui prodotto artistico». Secondo padre Bini il regista si svincola dal romanziere «più che nel rispetto della struttura narrativa e nell'intreccio, nell'attenuazione del fervore lirico riscontrabile nel libro, nella scomparsa dei toni declamatori e della carica simbolica che sono una costante dello stile e dell'universo poetico-linguistico vittoriniano». Egli conclude che «il film è apprezzabile per la sua misura stilistica e la sua capacità di evitare i codici naturalistici e impressionistici, senza cadere nelle astrazioni del simbolismo» (Faccini 2006, p. 63).

Un elemento che Faccini stesso menziona come punto forte è la fotografia, frutto di una collaborazione con Arturo (figlio di Cesare) Zavattini [fig. 6]:

Arturo aveva fatto con me la fotografia di *Garofano rosso*. Tra le più belle "sicilie" del cinema italiano. Cesare [Zavattini] era spaventato dall'eventualità di avere intorno quaranta-cinquanta persone di troupe. Trasecolò quando gli raccontai (*Garofano rosso* era del 1976) che Arturo smorzava la luce del sole, in esterni, con grandi lenzuoli bianchi, per poi illuminare la faccia di un attore con una lampada da diecimila per fargli un primo piano. Lui voleva che tutto accadesse istantaneamente. Senza grandi preparativi. Come nella vita. I tempi di allestimento del cinema lo tramortivano, togliendogli spontaneità, energia, creatività (ivi, p. 294).

#### 4. *Il garofano rosso dipinto*

Il film di Zavattini e di Faccini mette in rilievo la parte *engagée* della storia de *Il garofano rosso*, soprattutto per quel che riguarda tema, contenuto e ambientazione. Tralascia, invece, la vena 'proustiana' omettendo le descrizioni oniriche, sensoriali legate all'adolescenza e alla *Bildung* dei personaggi giovani. Il quadro del pittore fiammingo Frank Rombouts, che descriveremo qui di seguito, parte proprio da questa opposizione carica di simbologia fra personaggi e colori. Nel maggio del 2017 si è tenuta a Milano una mostra 'letteraria' in cui l'artista belga attraverso dieci dipinti ha raffigurato alcuni brani letterari famosi scelti da grandi romanzi della storia letteraria romanica (in lingua italiana, francese, spagnola) riassumendo così una parte della storia letteraria europea su tela. Fra i dieci quadri figura anche il titolo *Desiderio - Il garofano rosso*. Basandosi sul romanzo vittoriniano, Rombouts parte dall'opposizione cromatica e simbolica per raffigurare le varie dicotomie della storia [fig. 7].

Dalla nota introduttiva al quadro si legge che gran parte della tela è occupata da un'ombra femminile sullo sfondo. Si tratta di Giovanna, il primo grande amore del protagonista, di cui non si vede il volto. È un amore 'desiderato' che ha luogo soprattutto nella testa del ragazzo e perciò è reso offuscato, non limpido e non tangibile. La farfalla si riferisce alla seconda donna nella vita amorosa di Alessio. La splendida Zobeida, donna dal nome delle mille-e-una-notte, incarna il lato erotico e fisico dell'amore. Per il mondo esterno Zobeida è considerata una prostituta – che come una farfalla 'aleggia' da un uomo all'altro – ma lei concentra tutte le sue attenzioni su Alessio. Con lui riesce a rivivere un amore semplice e spensierato. La casa di tolleranza per lei è soprattutto una copertura per distogliere



l'attenzione dai suoi legami con la malavita e il traffico di droga. Invece di raffigurare una seconda figura femminile, l'artista ha scelto di rappresentare Zobeida come una farfalla, e in particolare come una farfalla notturna. La tensione tra il dettaglio colorato, messo chiaramente in evidenza in primo piano, e lo sfondo sfocato sta a simboleggiare come Alessio viva l'amore con queste due donne: platonico e mentale da una parte, fisico e terreno dall'altra. Il primo incontro con Giovanna, anche se è stato effimero, rimarrà fondamentale e di grande importanza nell'iniziazione di Alessio all'amore, e riceve perciò ampio spazio nel dipinto. Con lei Alessio ha scambiato poche parole e un solo bacio, magari è stato anche per scherzo. Rimarrà tutto rinchiuso in quell'unico momento... (cfr. Rombouts, Van den Bergh 2017).

In questa galleria si è voluto analizzare la storia *Il garofano rosso* e la sua travagliata genesi testuale (dal 1933 al 1948) e alcuni adattamenti 'visivi' che sono stati pubblicati in periodi più recenti. In particolar modo l'adattamento cinematografico del 1976 diretto da Luigi Faccini e una pittura recente del 2017 del pittore fiammingo Frank Rombouts sono come due facce della stessa medaglia che si completano a vicenda, mettendo in risalto elementi diversi sia per contenuto che per forma. Attraverso le differenti versioni scritte e rimediate della stessa storia vi è stata un'alterazione delle sfumature sensoriali nonché un affievolimento di un certo numero di personaggi (scomodi o secondari). Questi cambiamenti si sono tradotti, da una versione all'altra, dalla rivista al libro e altri *media*, nell'adattamento di alcune valenze simboliche che Vittorini originariamente aveva organizzato nel testo attraverso una *palette* di riferimenti sensoriali.

### Bibliografia

- G. BONSAVER, 'Fascist censorship on literature and the case of Elio Vittorini', *Modern Italy*, s. 8, vol. 2, 2003, pp. 165-186.
- L. FACCINI 'Garofano rosso 1976', in M. PIPERNO, L. FACCINI (a cura di), *Cinema come un'infanzia*, I Libri dell'Ippogrifo, 2006, p. 63, <http://www.pipernofaccini.it/cinemacomeuninfanzia.html> [accessed 22 July 2019].
- L. FACCINI, 'La Veritàaaa 1982', in M. PIPERNO, L. FACCINI (a cura di), *Cinema come un'infanzia*, p. 294, <http://www.pipernofaccini.it/cinemacomeuninfanzia.html> [accessed 22 July 2019].
- E. FALQUI, E. VITTORINI (a cura di), *Scrittori Nuovi. Antologia italiana contemporanea*, Lanciano, Carabba, 1930.
- L. GRECO, *Censura e scrittura. Vittorini, lo pseudo-Malaparte, Gadda*, Milano, il Saggiatore, 1983.
- L. HUTCHEON, *A theory of adaptation*, London-New York, Routledge, 2012.
- G. LAUTA, *Il primo Garofano rosso di Elio Vittorini*, Firenze, Franco Cesati, 2013.
- G. PEARY, R. SHATZKIN (a cura di), *The classic American novel and the movies*, New York, Frederick Ungar, 1977.
- R. RODONDI, 'Introduzione', in E. VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, I, 2008, pp. XVII-L. D'ora in poi LAS I.
- F. ROMBOUITS, C. VAN DEN BERGH, 'Desiderio - Il Garofano Rosso', in ID. (a cura di), *L'amore molesto. Frammenti di letteratura 'ritratta'*, 2017, pp. 20-23, <http://www.hedendaagseschilderkunst.be/desiderio-il-garofano-rosso/> [accessed 22 July 2019].
- R. STAM, *The dialogics of adaptation*, in J. NAREMORE (a cura di), *Film adaptation*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.
- E. VITTORINI, 'L'ordine nostro', *La Conquista dello Stato*, III, 13, 15 dicembre 1926, p. 2, ora in LAS I, pp. 3-7.
- E. VITTORINI, 'Lettera a Falqui', 30 settembre 1929, in LAS I, p. XIX.



E. VITTORINI, 'Scarico di coscienza', *L'Italia letteraria*, I, 28, 13 ottobre 1929, p. 1, ora in LAS I, pp. 121-126.

E. VITTORINI, 'Lettera a Falqui', 16 novembre 1929, in LAS I, pp. XVII-XVIII.

E. VITTORINI, 'Il Garofano rosso', in ID., *Opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1974, pp. 225-422.

E. VITTORINI, 'Prefazione al Garofano rosso', in ID., *Opere narrative*, pp. 423-450.

#### Filmografia

*Garfano rosso*, di L. Faccini, Italia, 1976.



GALLERIA | **UN ISTINTO DA RABDOMANTE**  
ELIO VITTORINI E LE ARTI VISIVE

**4. A teatro: abbozzi e riscritture**





#### 4.1. *Vittorini all'Opera dei pupi: Astratti furori siciliani*

di Simona Scattina

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi sono messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*

La sapienza drammaturgica della compagnia marionettistica dei Fratelli Napoli, pupari di tradizione catanese, incontra la letteratura di Elio Vittorini e *Conversazione in Sicilia* (1941): nasce così lo spettacolo *Astratti furori siciliani* (2012) in cui i personaggi 'universali' di *Conversazione* palesano una perfetta corrispondenza con gli eroi (e non solo) delle storie dell'Opera dei pupi. Sia il testo di Vittorini sia quello dei Napoli raccontano (ciascuno nel suo specifico linguaggio) – simbolicamente e allegoricamente – una storia che intende riflettere sul mondo offeso e sulla necessità di aspirare a un ordine più giusto [fig. 1].

L'audace esperimento prende corpo da quella fede nelle infinite possibilità di espressione dell'Opera dei pupi che i fratelli Napoli, e nello specifico Fiorenzo ed Alessandro, hanno sempre coltivato. L'Opera, pur avendo perduto il suo contesto originario, vive della sua trasformazione, di una tradizione che è stata ri-compresa in una linea poetica nuova. Ecco quindi che episodi, personaggi, formule e tecniche dell'Opera restano il sottotesto anche quando affrontano altre storie, altri personaggi, altri luoghi [figg. 2-4]: Silvestro, che ritorna in Sicilia in preda ad astratti furori per ritrovare sé stesso, non è tanto diverso da Guerrin Meschino, l'eroe errante dell'Opera, che lascia Costantinopoli per ritrovare i suoi genitori e conoscere la sua origine; il Gran Lombardo, col suo richiamo ad altri e alti doveri, ricorda il duca Namò di Baviera dotato di un altissimo senso etico e di un parlar franco; l'arrotino Calogero, il sellaio Ezechiele, il venditore di stoffe Porfirio e l'oste Colombo – che nel romanzo di Vittorini incarnano quattro diverse modalità di rapportarsi col potere – ripropongono tutta intera la dialettica dei rapporti tra il ribelle Rinaldo, il remissivo Orlando, l'ottuso Carlo Magno e l'infido Gano di Magonza [figg. 5-6]. Spetterà a Peppininu, la maschera più famosa dell'Opera catanese, unico personaggio a parlare in siciliano, il compito di guidare i pupi in questo percorso di riscoperta e di analisi del libro, in modo da rendere la *performance* interattiva attraverso i commenti e le osservazioni di Orlando, Rinaldo e degli altri personaggi che vedranno rappresentate le loro stesse vicende, commenteranno la messinscena e, al momento opportuno, intervengono direttamente sul palco [fig. 7].



Vittorini, come un moderno cantastorie, ha illustrato le vicende dipinte all'interno del suo cartellone e con esse ha dialogato, anzi conversato. Personaggi del romanzo e pupi si confrontano e si misurano pertanto in un gioco di vite incrociate ritrovando, grazie ad una mesinscena 'contaminata', tutta la potenza immaginifica dello scrittore siracusano e dell'Opera dei pupi [fig. 8].

Sul rapporto di Vittorini con l'Opera va precisato che quando questi discese in Sicilia con Luigi Crocenzi per realizzare la versione illustrata di *Conversazione in Sicilia* si recò a Caltagirone dove la famiglia Russo-Pepe praticava l'arte pupara, ma le foto contenute nel volume (e le relative didascalie) si riferiscono a una versione del *Macbeth* shakespeariano che all'epoca non era presente nel repertorio della compagnia calatina. Difficile stabilire quindi se Vittorini sia stato realmente spettatore dell'Opera e che cosa abbia visto. È pertanto plausibile l'ipotesi di Alessandro Napoli secondo cui lo scrittore abbia avuto una conoscenza solo superficiale dell'Opera dei pupi, probabilmente mediata dalle memorie paterne, 'mio padre in Macbeth', tanto da sovrapporla a un'idea di teatro shakespeariano come modello di arte popolare inteso ad educare le coscienze.

Focus della presente scheda di Galleria vuole essere una breve intervista a Fiorenzo e Alessandro Napoli che, attraverso le loro risposte, ci riconsegnano il senso dell'operazione compiuta sull'opera di Vittorini e ci consentono di conoscere i motivi che li hanno portati a confrontarsi con questo testo.

**Simona Scattina:** Come nasce l'idea di lavorare sul testo di Vittorini e che tipo di lavoro avete fatto per adattare il testo al linguaggio dell'Opera dei pupi?

**Alessandro Napoli:** C'è tutta una sensibilità all'interno di *Conversazione in Sicilia* che fa scattare l'analogia con il mondo del teatro dei pupi. L'occasione contingente di lavorare sul testo di Vittorini nasce da un lavoro commissionato a Modica e realizzato nel 2012 sulla scalinata del Duomo di San Giorgio. Ma nel momento in cui ci viene proposto questo progetto io riprendo vecchie idee che mi frullavano in testa a proposito di *Conversazione*. Avevo notato delle corrispondenze tipologiche con dei personaggi dell'Opera dei pupi nei quattro personaggi che conducono Silvestro nel corso del suo viaggio. Per cui avevo trovato un'identificazione di Calogero con Rinaldo, di Colombo con Gano, di Ezechiele con Carlo Magno e Porfirio con Orlando. La prima idea doveva essere quella di non rappresentare Calogero come se stesso, ma di rappresentarlo direttamente come Rinaldo in virtù di questa corrispondenza. Poi abbiamo deciso invece di fare la messa in scena con il meccanismo di ribaltamento (interazione del pubblico), per cui i pupi si rispecchiano nello spettacolo rappresentato sulla scena e lì vengono esplicitate queste coincidenze, quella maggiore tra Calogero-Rinaldo e Colombo-Gano, inserendo anche un colpo di teatro in cui



Fig. 1 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Teatro Coppola, 2013 ©Chiara Scattina



Fig. 2 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Scuola Superiore di Catania, 2015



Fig. 3 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Scuola Superiore di Catania, 2015

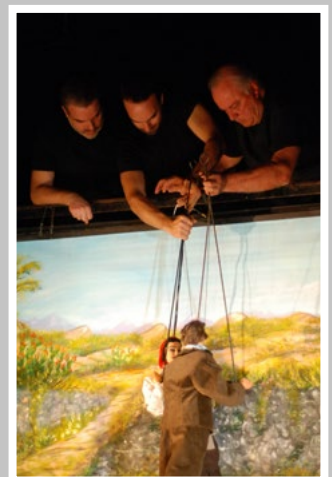


Fig. 4 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Teatro Coppola, 2013 ©Chiara Scattina

Gano e Rinaldo salgono sul palcoscenico e ripropongono una delle scene più classiche dell'Opera dei pupi (Napoli si riferisce qui all'episodio in cui Rinaldo attraversa il Bosco della Foglia per portare a Montalbano il tesoro guadagnato nell'impresa di Dama Rovenza mentre Gano di Magonza gli tenta un agguato per ucciderlo, ma grazie all'aiuto di Peppininu scampa all'imboscata. Gano in seguito lo calunnia facendo in modo che Orlando e Rinaldo si sfidino a duello).

L'adattamento ha imposto un lavoro di sfrondamento piuttosto laborioso e gravoso perché c'erano delle parti del romanzo che piacevano ma che non potevano essere rese da un punto di vista spettacolare perché troppo lente. Tra l'altro nel corso delle varie messe in scena abbiamo alleggerito ulteriormente molte battute. Io avevo cercato di conservare quanto più possibile la formularità di molte parti, però quello che nella lettura può essere interessante e stimolante, nella messa in scena dell'Opera dei pupi corre il rischio, come ci siamo resi conto, di essere pesante e di rallentare il ritmo (Napoli si riferisce ad esempio alle parti de 'il mondo offeso', o de 'i lumi dei morti' dove ci sono molte ripetizioni di battute). Il testo è *in progress* come tutti i testi a copione disteso dell'Opera dei pupi che non sono mai vincolanti ma vengono adattati di volta in volta sulla base degli umori del pubblico, degli umori dei parlatori, sulla base di quello che succede nella quotidianità. Questa libertà rispetto alla pagina scritta è una prerogativa dei pupari ed è anche quello che assicura oggi l'adattamento per un pubblico contemporaneo.

**S. S.:** Quanto il mondo 'offeso' di Vittorini è specchio di quello dei paladini dell'Opera dei pupi? E quanto c'è, sia nei protagonisti del romanzo sia tra gli eroi di legno, la necessità di stabilire un 'giusto ordine'?

**A. N.:** Al di là della contingenza del 1938, la dittatura fascista e la sua adesione alla guerra civile spagnola, che dà l'occasione a Vittorini per comporre *Conversazione*, gli 'astratti furori per il mondo offeso' ripercorrono quello che, grazie agli studi di Antonio Pasqualino e di Antonino Buttitta, è ormai assodato: il mito dei paladini di Francia esprime l'ordine per un mondo più giusto che abbiamo ritrovato anche in Vittorini.

**Simona Scattina:** Come hai/avete adattato i codici vocalici di messinscena al testo di Vittorini? Quali adattamenti nella messinscena hanno determinato gli altri codici?

**Fiorenzo Napoli:** Noi oggi ci rendiamo conto che è in atto un'accelerazione dei tempi che abbiamo provato a tradurre anche in quello che facciamo all'Opera dei pupi. Rispetto a *Astratti furori siciliani* del 2012 oggi ci troviamo più al passo coi tempi, il ritmo si fa più serrato perché lo spettatore vive l'istante, la velocità. Dobbiamo meravigliare chi assiste ai nostri spettacoli come se si fosse al cinema, dove le scene sono cucite dal montaggio e scorrono veloci davanti ai nostri occhi. Considerando la



Fig. 5 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Rinaldo, Teatro Coppola, 2013 ©Chiara Scattina

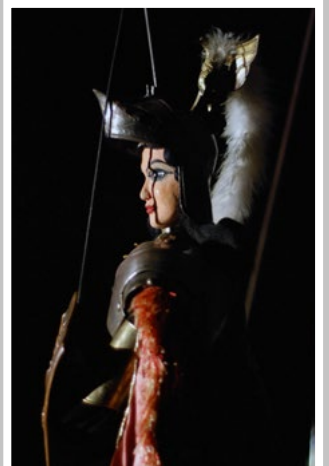


Fig. 6 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Orlando, Teatro Coppola, 2013 ©Chiara Scattina

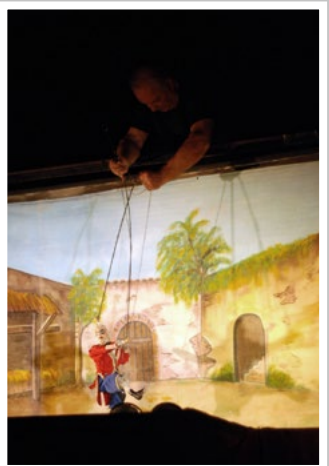


Fig. 7 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Teatro Coppola, 2013 ©Chiara Scattina



meccanica dei pupi, l'artificiosità della messa in scena dei pupi, ci consideriamo dei *concorde* rispetto a chi oggi pratica quest'arte.

Noi parlatori dell'Opera dei pupi abbiamo un paradigma di voci, di vocalità, che usiamo per i buoni, per i cattivi, per i neutri, per i mostri, per i diavoli, per le eroine; per i personaggi di Vittorini è scattato, come detto, un automatismo di riferimento. Il personaggio è delineato grazie ad Alessandro che ci propone la stesura del testo con già l'indicazione dei codici espressivi: 'come Rinaldo', 'come Orlando', 'come Namò di Baviera' per esempio una persona posata, autoritaria con una sua voce che lo caratterizza (mentre parla Napoli cambia il tono di voce usando le qualità vocali di Namò). Per quei personaggi misteriosi che devono andare in scena noi cerchiamo un'identificazione e questo ci facilita mentalmente il tutto; leggiamo, abbiamo la *password* per entrare nei personaggi ed esprimere quella parlata che alla fine risulta essere vincente perché i codici non sbagliano, sono sperimentati, per noi sono una sicurezza.

**S. S.:** Peppeninu ha il compito di guidare i pupi in questo percorso di riscoperta e di analisi del libro. Come avviene in scena tutto ciò?

**F. N.:** Immane è la presenza di Peppeninu che fa da *trait d'union* tra una scena e l'altra del racconto, oltre ad aprire e chiudere lo spettacolo. Quando ero bambino, quelli che poi sarebbero stati i miei maestri, Biagio Sgroi e Rosario Mannino (Napoli ricorda due tra i più grandi parlatori dell'Opera dei pupi di area catanese), portavano in maniera diversa in scena Peppeninu. Il primo ne accentuava forse un po' troppo la comicità e la volgarità, Mannino invece risultava più saggio nel voler regalare a Peppeninu la sua funzione di maschera riflessiva, non per forza comica. Io da quest'ultimo sono partito: Peppeninu fa sì ridere ma anche riflettere. È una guida alla quale ci rivolgiamo sempre all'interno dei nostri spettacoli, come anche in *Astratti furori siciliani*, per ritrovare la leggerezza ed imparare dall'esperienza popolare. In Peppeninu si vanno a condensare anche i nostri migliori ricordi personali che possono convergere nella sua saggezza: l'affabilità e la scherzosità di mio padre per esempio (Natale Napoli). Poi io me lo costruisco secondo le mie esigenze, secondo quello che avverto nella sala; cerco di renderlo dinamico e comunicativo e non tralascio mai l'occasione, anche se siamo sotto testo, di trovarmi le mie finestre, le mie possibilità per proiettarlo nella contemporaneità così da attivare con il pubblico una sorta di cortocircuito. Peppeninu è commisurato alla funzione che in quel momento gli è stata affidata e le battute del testo tengono conto dello spirito del personaggio. Per *Astratti furori siciliani*, essendo più 'blindato' il testo, ho lavorato sull'impostazione di Peppeninu ma ciò che dice è opera di Vittorini e di Alessandro perché è inserito in un contesto letterario che non permette divagazioni di un certo tipo. Peppeninu gioca comunque il ruolo metastorico che ha avuto da sempre nel teatro dell'Opera dei pupi, solo lui può fare ciò che fa all'interno di un testo come *Conversazione*. Nel tempo abbiamo sempre più creduto nelle possibilità di questo personaggio (Napoli qui fa riferimento a due spettacoli, *Macbeth* e *Riccardo III*, in cui Peppeninu rispetto alle prime edizioni ha assunto, sempre più, un ruolo di rilievo) e nessuno ha mai gridato per questo allo scandalo. Peppeninu in questo come negli altri spettacoli è la chiave che ci consente di avvicinarci ad altri mondi (<https://www.youtube.com/watch?v=JwmgsVMcZwc>).



Fig. 8 Fratelli Napoli, *Astratti furori siciliani*, Teatro Coppola, 2013  
©Chiara Scattina





### *Bibliografia*

- F. BIANCONI BERNARDI, 'Parole e mito in "Conversazione in Sicilia"', *Lingua e Stile*, 1-2, 1966, p. 176.
- E.M. FERRARA, 'Vittorini in conversazione con Shakespeare: teatro e cultura popolare', *Italian studies*, 1, 2012, pp. 105-119.
- E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], introduzione e note di G. Falaschi, Milano, Rizzoli, 2006.
- E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di L. Crocenzi, postfazione di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007.



#### 4.2. *Vittorini e il teatro. Uno sguardo su Conversazione in Sicilia di Gianni Salvo* di Laura Pernice

I rapporti di Elio Vittorini con il teatro sono stati saltuari ma significativi: nel 1941 lo scrittore siciliano cura per Bompiani l'antologia del *Teatro spagnolo*, per la quale traduce la *pièce* più famosa e rappresentata di Federico Garcia Lorca, *Nozze di sangue*; nel '42 in *Americana* presenta l'atto unico del drammaturgo Thornton Wilder *Il lungo pranzo di Natale*; nel '43, per la collana *Il teatro di William Shakespeare* diretta da Mario Praz per Sansoni traduce il *Tito Andronico*; infine nel '52 cura l'edizione Einaudi delle *Commedie* di Carlo Goldoni.

A questi episodi di confronto diretto con opere drammaturgiche, si aggiungono tre prove di scrittura teatrale: il breve dramma *Due scene*, apparso nel 1946 sulla rivista *Il Mondo* di Firenze; la riduzione per la radio e il teatro di *Uomini e no*, a cui lavora con Crovi e Vaime e che appare su *Sipario* nel 1965; e la sceneggiatura incompiuta *Atto primo*, che Vittorini abbozza a ridosso del romanzo resistenziale, e che è stata pubblicata postuma sulla rivista *Il Ponte* nel 1973. A proposito di *Atto primo*, va detto che esce accompagnato da una nota redazionale che ne suggerisce la datazione al 1965; tuttavia, la studiosa Raffaella Rodondi ha messo in evidenza come alcune parti del testo teatrale siano state inserite in modo pressoché identico in un capitolo di *Uomini e no*, pertanto è lecito spostarne la stesura all'altezza cronologica della prima edizione del romanzo (1945). Tale rimando intertestuale dimostra chiaramente quanto l'officina vittoriniana sia basata sulla commistione di codici e linguaggi.

L'interesse dello scrittore per l'universo del teatro si manifesta inoltre in una riflessione teorica sulle leggi interne al genere, spinta dalla volontà di rinnovare i canoni del palcoscenico borghese attraverso una poetica antirealistica, ad alto tasso simbolico, e distante da una scrittura mimetica e referenziale. Scrive Vittorini già nel '33:

L'opera d'arte teatrale, sia melodramma verdiano o sia tragedia shakespeariana, o sia altro, suscita con le parole stesse (o il canto) dei suoi personaggi un'atmosfera speciale, un clima, un ambiente che è soltanto di quell'opera d'arte e di nessun'altra. Un'atmosfera, dunque, che non è la "storica" dell'epoca in cui i fatti del tale dramma hanno luogo, e che non è, tanto meno, la "realistica" che ogni opera d'arte, in quanto si riferisce alla realtà, può sottintendere (Vittorini 2016, p. 67).

Sia il melodramma, con la sua fusione di musiche e parole, sia la rappresentazione scenica, con le sue dilatate potenzialità espressive, per Vittorini rappresentano delle modalità comunicative che, di più rispetto alla forma romanzo, riescono ad estendersi oltre i confini del reale e i limiti dettati dalla verosimiglianza storica. Sostenuta da questo tipo di considerazioni (si veda anche la riflessione sul rapporto tra melodramma e letteratura nella prefazione a *Il garofano rosso*) la scrittura di Vittorini si modula nel segno della contaminazione di stili e di generi, accogliendo dentro il testo-romanzo dispositivi e strategie – il registro dialogico, lo stile illustrativo, la dimensione lirico-simbolica, la comunicazione non verbale – che pertengono al testo-teatro.

La volontà di superare il codice narrativo tradizionale ottocentesco, trasferendovi all'interno elementi di teatralità, è particolarmente evidente in *Conversazione in Sicilia*,

opera-totem non soltanto del macrotesto vittoriniano ma dell'intero panorama culturale e ideologico del Novecento.

La teatralità dei contenuti e delle soluzioni formali adottate in *Conversazione in Sicilia* risente dell'influsso del modello di Shakespeare – non a caso la metafora teatrale/shakespeareiana è un *Leitmotiv* della narrazione –, e dello straniamento tipico del teatro di Wilder, che Vittorini traduce nel principio del 'due volte reale', per cui «il viaggio memoriale diviene viaggio o spettacolo teatrale nell'interpretazione straniata del protagonista Silvestro» (Ferrara 2013, p. 407).

Va detto che lo stesso autore, in una lettera all'amico Silvio Guarnieri del 7 giugno 1938, scrive della sua opera, ancora in fase di elaborazione, «non è un romanzo, è una *suite* di dialoghi» (Vittorini 1985, p. 87); e qualche anno più tardi, in un'intervista comparsa su *Sipario*, dichiara «Non ho commedie né edite né inedite. Non ho che delle parti di romanzo scritte, in prima stesura, sotto forma teatrale. Molte pagine di *Conversazione in Sicilia*, del *Sempione* e anche delle *Donne di Messina* sono state scritte, in prima stesura, sotto forma teatrale» (Vittorini 2008, II, p. 639).

Non ci sono dubbi, pertanto, che *Conversazione in Sicilia* sia un dramma narrativo, nato in forma di teatro e poi sviluppato nei modi di una 'conversazione' polifonica, tutta giocata sulla trasversalità metaforica e sul recupero di suoni, gesti, mimiche e movimenti propri della scrittura drammatica. È proprio questa drammatizzazione dell'epos narrativo del testo che ne ha alimentato la fortuna scenica, la quale si inserisce nel contesto generale di un'attenzione crescente da parte del teatro verso l'opera dello scrittore siciliano.

Tra le diverse riscritture teatrali del romanzo, che spaziano dalla versione italo-francese *Sicilia!* (1998) dei registi Danièle Hiullet e Jean-Marie Straub, all'adattamento per pupi catanesi *Astratti fuori siciliani* (2012) realizzato dai fratelli Napoli, abbiamo rivolto uno sguardo ravvicinato allo spettacolo del regista Gianni Salvo, fondatore, nel 1966, del Piccolo Teatro di Catania. Non solo regista ma anche attore e organizzatore culturale, Salvo è una delle personalità artistiche più carismatiche della scena catanese, che in oltre cinquant'anni di attività spettacolare ha reso il Piccolo un riferimento per la città etnea, riattivando i classici della tradizione letteraria e drammaturgica nella misura dell'azzardo e della sperimentazione.

Il suo spettacolo *Conversazione in Sicilia*, basato sulla riduzione originale scritta dalla moglie Luisa Fiorello, debutta al Piccolo Teatro di Catania nel novembre del 1989, ed è riproposto in una nuova edizione nel marzo del 2001. Il *re-make* della messinscena vede i cast attoriale e tecnico completamente rinnovati (protagonisti sono Vittorio Bonaccor-



Fig. 1 *Conversazione in Sicilia*, regia di Gianni Salvo (2001)



Fig. 2 *Conversazione in Sicilia*, regia di Gianni Salvo (2001)



Fig. 3 *Conversazione in Sicilia*, regia di Gianni Salvo (2001)



Fig. 4 *Conversazione in Sicilia*, regia di Gianni Salvo (2001)



so – Silvestro – e Anna Passanisi – Concezione –), e nell'analizzarla ci riferiamo a questa seconda versione di cui abbiamo recuperato, grazie alla disponibilità di Gianni Salvo e di Simone Raimondo, una preziosa registrazione video.

L'impianto drammaturgico offre una restituzione attenta della trama del romanzo, della graduale discesa di Silvestro «nel reame lontano della fiaba iniziatica» (Sanguineti 1966, p. X). Ma è il montaggio registico delle sequenze sceniche che amplifica l'escursione narrativa della pagina vittoriniana, di per sé 'mossa' da una duplice affabulazione: concreta e allusiva, particolare e assoluta, quotidiana e emblematica. La forza del viaggio al centro di *Conversazione* sta proprio nell'essere un itinerario che 'vale doppio', poiché al tempo stesso «rigorosamente e realisticamente geografico, verso la Sicilia del nido familiare, e nell'inconscio, verso le origini prenatali, verso la condizione naturale sepolta dalla cultura e dalla civiltà a cui Silvestro è approdato» (Bárberi Squarotti 1987, p. 150). Questa 'divaricazione' della dimensione del viaggio nello spettacolo è espressa dallo spazio scenico articolato in ambienti separati ma contigui: *location* che consentono di distillare il movimento di Silvestro in vari 'quadri' performativi, alcuni densi di attività dialogica, altri fatti di silenzi e pensieri.

Se bastano delle grandi ruote poste davanti a dei sedili di legno per 'materializzare', iconograficamente per sineddoche, i treni su cui viaggiano i primi interlocutori del protagonista (l'Uomo delle arance, Coi Baffi e Senza Baffi, il Gran Lombardo), è lo spazio 'sprofondato' di un grosso cratere al centro della scena che rappresenta la casa della madre Concezione: uno spazio-grembo viscerale e antirealistico, che diviene metafora di quel mondo archetipo che (re)esiste prima dell'offesa, protetto dentro le certezze dell'infanzia, della terra, delle madri [figg. 1-2]. Lo scarto fra gli ambienti e le scene che vi si svolgono è davvero minimo, ma vale a scandire le tappe del percorso di Silvestro e a contestualizzarne le figure-simbolo, qui trasformate in *dramatis personae* capaci di incarnare la tensione lirica e sonora contenuta in ogni stringa testuale.

L'operazione scenica e drammaturgica di Gianni Salvo rivela con grande nitore la 'teatrabilità' del romanzo di Vittorini, e costituisce un caso di sicuro interesse nella mappa spettacolare della sua fortuna scenica; nel contempo rappresenta una lettura critica e personale dell'opera, intrisa di suggestioni ed esperienze sedimentate nell'arco di una 'vita teatrale'. Per queste ragioni abbiamo voluto rivolgere al regista catanese alcune domande sul suo lavoro, aprendo una conversazione d'intenso respiro, tra lucide memorie e nuove consapevolezze.

**Laura Pernice:** Il suo spettacolo è tratto da uno dei romanzi-chiave del Novecento; che cosa l'ha spinto a portare in scena *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini?

**Gianni Salvo:** C'è da dire che io appartengo ad un filone della cultura isolana un po' anomalo, un po' dissidente: non mi sono mai identificato con la cultura dell'isola. Vittorini per me ha rappresentato, e rappresenta tutt'ora, un momento liberatorio, di rapporto con quello che è stato il senso di una cultura europea. Quest'opera per me ha rappresentato un punto fermo perché qui Vittorini guarda l'Italia, e la Sicilia in particolare, ma la guarda con gli occhi da europeo. C'è questo ritorno ancestrale, mitico, verso la Sicilia e verso la madre, e c'è il rapporto con il matriarca-



Fig. 5 *Conversazione in Sicilia*, regia di Gianni Salvo (2001)





to: le donne possono partorire degli uomini, gli uomini possono partorire solo la guerra, questo è il senso che si può cogliere. L'opera di Vittorini ha diverse sedimentazioni, e tutte le volte che vi sono tornato per me sono stati momenti di inquietudine e turbamento positivo. Ma lo rifarei ogni giorno. C'è da dire, poi, che questo spettacolo è legato alla nascita dell'attuale sede del Piccolo Teatro, di cui è stato la prima messa in scena nel novembre dell'89.

**L. P.:** Parliamo dell'adattamento teatrale del romanzo realizzato da sua moglie Luisa Fiorello: è una forma di riscrittura-riduzione?

**G. S.:** Chiaramente c'è stata una riduzione del romanzo in alcune parti, che sono state asciugate sul piano delle descrizioni. Penso, tuttavia, che questa riscrittura abbia rispettato l'essenzialità del testo, e che sia stata anche vincente per quanto riguarda la ricezione. C'è poi un'idea che sta sopra a tutte e due le parti, letteraria e drammaturgica, ed è l'idea che viene dal lontano senso greco della parola 'conversazione'. Conversazione significa dialogo: per conversare bisogna essere almeno in due. Da qui la necessità di far passare tutto attraverso l'uomo, e il Piccolo Teatro si è identificato sempre – in tutte le sue scelte drammaturgiche, da Kafka, a Arrabal, etc. – per questo tipo di 'fuoco' al centro del quale è stato posto l'uomo. Anche in questo caso, è attorno alla figura dell'uomo che sono nate tutte le speculazioni dialettiche sul testo e sulla messa in scena.

**L. P.:** Quali sono state le tappe fondamentali del suo lavoro regia?

**G. S.:** Vi sono stati tanti segni, percorsi, strade, ma la prima sollecitazione è stata la parola di Vittorini, il suo grande fascino. La mia ricerca, però, è stata legata anche a filoni che venivano dall'esterno: pensiamo agli 'astratti furori' del personaggio di Silvestro, lì non c'è solo Vittorini. Certo è presente come portatore di interessi e di poesia, ma dietro c'è anche Sartre con *La nausea*. Nel romanzo non c'è una parola che non possa subito uscire dallo Stretto...

Mentre facevo questo spettacolo pensavo anche a *Lo straniero* di Camus; e quando poi ho fatto *Lo straniero* mi tornava in mente la scrittura di Vittorini. Questo perché mi piace creare rapporti di contaminazione, restando fuori da quella che può essere una grammatica accademica. Comunque i primi motivi alla base del mio lavoro sono stati il respiro di natura europea che c'è nel personaggio di Silvestro, e la figura di Vittorini, che per me è stata una finestra che si affaccia sull'Europa e su una cultura extra-europea. Mi sono nutrito di tutti questi filoni esterni. Per esempio, sul piano delle gestualità e delle posture, ho pensato di poter 'affidare' questo spettacolo a Pina Bausch. Inoltre, tutta la storia è legata al viaggio inteso come segno utopico, e sulla scena vi era un trenino giocattolo che viaggiava su un binario, diventando così un modo di recuperare una realtà attraverso una miniatura. Un treno alla Chagall.

**L. P.:** A questo proposito, ci sembra che la tensione lirico-simbolica dell'opera di Vittorini emerga con decisione nello spettacolo. È stato ricercato quest'effetto di 'concentrazione poetica'?

**G. S.:** Certamente io mi sono posto con questo desiderio e questa gioia, questo 'gioco' di restituire anche questa dimensione, ma può darsi che sia rimasta solo un'intenzione. Il bilancio finale va affidato a chi fruisce dello spettacolo. Sicuramente all'interno della



rappresentazione c'era anche il senso di un teatro epico, di quello che per me è un altro dio: Brecht. Per cui, per esempio, il dialogo tra madre e figlio poteva anche diventare uno stralcio, un frammento, di *Madre Courage* di Brecht, pur parlando di melanzane, pomodori, aringhe... Segni che da un punto di vista antropologico sono tipicamente nostri, e che ho voluto inserire per il piacere di 'giocare' con i materiali.

**L. P.:** La scena, spoglia e essenziale, si presenta articolata in micro-ambienti, ciascuno volto a ospitare un momento della 'conversazione siciliana' di Silvestro. Ci sembra che alcuni di questi ambienti siano tendenzialmente realistici, come il vagone del treno, mentre altri decisamente metaforici, come la buca-cratere che rappresenta la casa di Concezione. Da cosa nasce questo spazio scenico, sia realistico che simbolico?

**G. S.:** Questa divisione di spazi nasce anche da un meccanismo di teatro epico. Nel teatro epico il siparietto porta una didascalia con cui viene presentata la scena successiva, perciò lo spettatore prende atto di questa ponendovisi con un rapporto critico. Io ho prelevato da quel teatro questo senso 'aperto', non certo utilizzando didascalie, ma giocando con i movimenti dello spazio quel tanto che bastava per potere fare capire. Nella versione dell'89 la scena era diversa: erano rappresentati quattro vagoni di treno e tutta l'azione, compreso l'incontro di Silvestro con la madre, si svolgeva al loro interno. In un vagone c'era un tavolo con delle sedie che restituiva un'immagine rustica molto precisa, ma nel contempo essenzializzata. Inoltre, la collocazione di questi oggetti in un vagone ferroviario dava un effetto surreale, per cui non venivano letti come elementi realistici [fig. 3]. Nei vagoni il viaggio era colto in un momento statico, da cui venivano fuori i personaggi; e allora io mi chiedevo: è uno spazio dentro cui posso raccontare l'odissea di Silvestro, o è Silvestro che immagina questo spazio? C'era questa ambiguità tra realtà e immaginazione, che è il confine impalpabile del romanzo, la sua poesia. Penso che in Sicilia pochissimi scrittori riescano ad esprimere questo confine: c'è Vincenzo Consolo, e poi c'è il poeta Giuseppe Bonaviri, il cui romanzo *Il sarto della stradalunga* fu scoperto e sostenuto proprio da Vittorini, e che io ho messo in scena per il Piccolo.

**L. P.:** Sul versante della recitazione gli attori come si sono confrontati con il linguaggio, essenziale e allusivo, della pagina vittoriniana?

**G. S.:** Non c'è stata una ricerca particolare sulla recitazione. Con questo non voglio auto-attribuirmi una neutralità; certamente c'erano degli elementi qua e là più marcati, ma partivano sempre dalla parola di Vittorini come prima tensione. È dalla parola che veniva fuori il linguaggio gestuale e dinamico (non a caso prima ho citato Pina Bausch). Soprattutto alcuni movimenti del sellaio Ezechiele e dell'arrotino Calogero erano legati agli oggetti. In una scena Ezechiele si presenta con un telo rosso, che prima diventa una pagina di sangue su cui fanno finta di scrivere, poi lentamente si trasforma nel mantello di Macbeth con cui si avvolge Silvestro. La recitazione è stata legata all'utilizzo di questi elementi in senso surreale e poetico [figg. 4-5].

**L. P.:** *L'input* del viaggio di Silvestro è una lettera del padre che evoca in lui un'immagine teatrale: il ricordo di quest'ultimo come attore amatoriale nel ruolo di Macbeth. Secondo lei qual è il significato di quest'evocazione teatrale/shakespeariana legata alla figura del padre, che ricorrerà più volte all'interno del romanzo?



**G. S.:** Sicuramente il riferimento a Shakespeare è importante perché rientra tra gli amori di Vittorini, insieme a Cervantes. A me pare che questo riferimento valga come segno di ricordo: il padre di Silvestro gli ha lasciato delle immagini, e la citazione della sua messa in scena shakespeariana sta come rievocazione di un passato, di una memoria. Stando al romanzo, però, secondo me il padre di Silvestro viene fuori di più come poeta, che scriveva versi per tutte le donne dei cantoni. In questo ricordo di Silvestro si avverte una sorta di tenerezza, mentre nelle recite di *Macbeth* c'era nel padre un tentativo di esibizione, di promuovere un interesse che coinvolga una micro-comunità.

**L. P.:** Come ha risposto il pubblico a questa versione teatrale di *Conversazione in Sicilia*?

**G. S.:** Qui apriamo un argomento un po' complesso e amaro, per tanti motivi. Con la prima messa in scena feci una piccola *tournee* nelle città più importanti della Sicilia, ma allora Vittorini veniva letto sempre come 'autore siciliano' e non europeo, non c'era stata la scoperta che c'è stata in seguito. In generale, tutte le edizioni hanno ricevuto l'attenzione e l'interesse del pubblico, anche delle scuole. Penso, però, che questo spettacolo oggi non avrebbe più lo stesso consenso: l'atemporalità del romanzo di Vittorini non può essere estesa al pubblico di oggi. Nel tempo si è verificato un continuo degrado, il pubblico è stato minato dai nuovi mezzi di comunicazione – anzi, direi di 'in-comunicazione'! –. La televisione e poi la terra del digitale hanno abbassato drasticamente la soglia dell'attenzione, e con essa l'interesse verso il teatro; quest'ultimo non può essere fatto come una lettura per conto proprio, ha bisogno di interlocutori, che oggi purtroppo mancano.

### Bibliografia

- AA.VV., *Vittorini e il teatro della memoria*, Atti del convegno organizzato dal Piccolo Teatro di Catania (10-11 novembre 1989), Catania, Pianeti di Palomar, 1990.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, 'La scelta di perdersi: Vittorini', in ID., *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182.
- V. BRIGATTI, 'Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura', *Testo e Senso*, 14, 2013, <<http://testoesenso.it/article/view/145>> [accessed 26 April 2019].
- E.M. FERRARA, 'La *Conversazione* teatrale di Elio Vittorini', in R. BERTONI (a cura di), *Un secolo con Vittorini*, Atti della giornata di studi (Trinity College, Dublino, 18 aprile 2008), Torino, Trinity College & Trauben, 2009, pp. 35-47.
- E.M. FERRARA, 'Vittorini in conversazione con Shakespeare. Teatro e cultura popolare', *Italian Studies*, I, 67, 2012, pp. 105-119.
- E.M. FERRARA, 'Vittorini in conversazione con Wilder', *Italica*, v. 90, n. 3, 2013, pp. 398-421.
- G. VARONE, «L'impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare»: il teatro-conversazione di Elio Vittorini', *Rivista di letteratura teatrale*, 4, 2011, pp. 171-183.
- R. VERDIRAME (a cura di), 'Un disperso testo teatrale di Elio Vittorini', *La rassegna della letteratura italiana*, 1-3, 1979, pp. 316-326.
- E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* [1941], introduzione di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1966.
- E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.
- E. VITTORINI, 'Cronache del borghesismo', *Il Bargello*, VII, 7, 17 febbraio 1935, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, I, 2008, p. 848.
- E. VITTORINI, 'Possibilità rivoluzionarie e compito culturale del «sabato teatrale»', *Il Bargello*, IX, 14, 31 gennaio 1937, ora in ID., *Letteratura arte società*, I, pp. 1036-1037.



E. VITTORINI, 'Della scissione tra la cultura e il teatro', *Sipario*, VII, 73, maggio 1952, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, II, 2008, pp. 638-640.

E. VITTORINI, *Diario in pubblico* [1957], a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016.





### 4.3. *Il teatro dentro il romanzo. Uomini e no di Carmelo Rifici*

di Laura Pernice

«Sai», egli le disse, «che cosa sembra?»  
«Che cosa?» disse Berta.  
«Che io abbia un incantesimo in te».  
«E io in te. Non l'ho anch'io in te?»  
«Questa è la nostra cosa».

Elio Vittorini, *Uomini e no*

Autore centrale per la cultura italiana del secondo dopoguerra, ma poco frequentato rispetto alla sua notorietà intellettuale, Elio Vittorini è oggi al centro di un ritorno di attenzione anche da parte del mondo teatrale. Le ragioni del recente interesse drammaturgico nei confronti dell'opera dello scrittore siciliano vanno ricondotte sostanzialmente a due fattori: da un lato la spiccata inclinazione della letteratura teatrale contemporanea alla riscrittura di romanzi, tendenza a cui si aggiunge la prassi novecentesca volta alla costruzione di spettacoli tratti da testi non drammatici; dall'altro la naturale disposizione al teatro della narrativa vittoriniana, frutto di un uso particolare dei dialoghi, fitti e dallo stile recitativo, e di un registro linguistico visuale, plastico e teso all'evocazione.

Riguardo a questo secondo fattore, principale leva dell'interesse dei teatranti verso la pagina di Vittorini, va detto che un'impronta di 'teatro nascosto nel romanzo' è stata rilevata da tempo nella sua opera, specialmente nei testi considerati sperimentali come *Conversazione in Sicilia* (1941) e *Uomini e no* (1945). Quest'ultimo romanzo, in particolare, condensa magistralmente la doppia tensione della penna di Vittorini: l'apertura mitico-universale e la concentrazione storico-realistica; le quali, unite a un linguaggio intriso di pulsione visuale, ne fanno un 'oggetto' narratologico che ben si presta a una migrazione verso il palcoscenico.

Risale già al 1965 la prima riduzione per la radio e il teatro di *Uomini e no*, alla quale lavorano gli autori Raffaele Crovi e Enrico Vaime, con l'avallo e la collaborazione dello stesso Vittorini. Andata in onda come trasmissione radiofonica nell'aprile del '65, e pubblicata sulla rivista *Sipario* nello stesso mese, sarà poi messa in scena nel 1977 per la regia di Roberto Marcucci [fig. 1].

Già questo episodio è indicativo della rappresentabilità della materia narrativa di *Uomini e no*, confermata dalla lettura del critico Giuseppe Bartolucci della riduzione di Crovi e Vaime:

La scrittura vittoriniana si adegua alla rappresentazione scenica agevolmente, più volte raggiungendo una densa plasticità, altre volte invece dilatandosi in evocazione; e nell'insieme essa si costruisce come uno spaccato drammatico in movimento, su continui recuperi di moralità, in equilibrio tra vita individuale e necessità sociali, e su continui scarti di ribellione che si trasferiscono dal privato al pubblico in benefica corrispondenza (Bartolucci 1965, p. 4).

Lo «spaccato drammatico in movimento» di cui parla Bartolucci è animato da un'autenticità e da una spontaneità che derivano all'opera dalla sua assoluta contemporaneità con gli eventi di cui parla. *Uomini e no*, infatti, è considerato il primo romanzo sulla Resi-

stenza e rappresenta a tutti gli effetti un *instant book*: scritto nel '44 nel pieno della guerra partigiana, cui Vittorini partecipò militando nelle file dei GAP (i Gruppi di Azione Patriottica), è pubblicato direttamente in volume da Bompiani già nel giugno del '45. Oggetto di critiche controverse ma subito apprezzato dal pubblico, racconta dell'attività dei GAP milanesi, formati per lo più da giovani operai, che lottano contro l'occupazione nazifascista, in una Milano ferita dai bombardamenti del '43 e dalle quotidiane rappresaglie armate tra le due parti coinvolte nel conflitto. Oltre ad ottenere un primato di tempestività sulle narrazioni 'resistenziali', *Uomini e no* si afferma come un romanzo bifronte, che fa convergere sul protagonista Enne 2, capo partigiano *alter ego* dello stesso Vittorini, due linee narrative distinte ma non collidenti: la storia collettiva della Resistenza, dell'utopia condivisa di una liberazione dalla barbarie fascista, e la storia individuale, carica di roveli cerebrali, dell'amore di Enne 2 per Berta, donna sposata che egli 'aspetta' da oltre dieci anni.

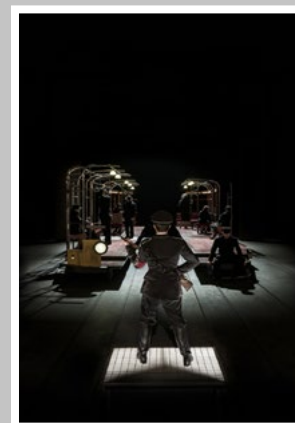
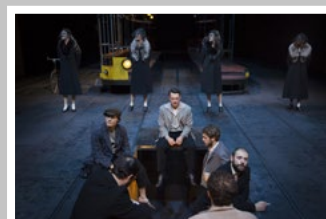
L'intreccio tra aspirazioni pubbliche e 'questione privata' anima l'ordito della trama, ed è sostenuto a livello strutturale dalla compresenza di narrativa e poeticità. Ovvero da un vitalismo di linguaggio che amalgama con equilibrio espressione realistica e tensione lirica, e che viene restituito persino dall'impostazione tipografica: mentre i capitoli che raccontano le azioni civili e belliche sono scritti in carattere tondo, quelli che analizzano le istanze psicologiche di Enne 2, aprendo un dialogo metanarrativo tra personaggio e autore, sono scritti in corsivo. Questa forte duplicità di toni giova alla traduzione del romanzo nella grammatica scenica del teatro, anche in virtù della peculiare postura visiva della scrittura di Vittorini, efficacemente compromessa con le discipline dello sguardo e i media figurativi (fotografia, pittura, cinema).

Non meraviglia, dunque, che un regista visionario e 'cinematografico' come Carmelo Rifici abbia scelto di portare in scena proprio *Uomini e no*, in una produzione firmata Piccolo Teatro che ha debuttato con successo nell'ottobre del 2017, ottenendo un *sold out* per tutte le repliche.

Nel novero degli spettacoli teatrali derivati dalle opere dell'intellettuale siciliano la rappresentazione di Rifici possiede due immediati elementi d'interesse: innanzitutto non si tratta di una riscrittura-riduzione, la forma più frequente di traslitterazione dal romanzo al teatro, ma piuttosto di una riscrittura-rifacimento; ossia una 'ritessitura' per la scena del testo di partenza, operata dal drammaturgo Michele Santeramo tramite tagli e soprattutto aggiunte, di personaggi e di intere scene. A questa scelta di marcato intervento sull'opera nel passaggio dalla pagina al palco se ne aggiunge una altrettanto decisa di casting: la messinscena corale del racconto è affidata a diciassette giovani attori neodiplomati alla Scuola del Piccolo Teatro diretta da Rifici, i quali hanno la stessa età dei ragazzi protagonisti del romanzo. L'identità anagrafica e geografica (in quanto allievi della Scuola del Piccolo gli



Fig. 1 Sipario, 228, aprile 1965

Fig. 2 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017) © Masiar PasqualiFig. 3 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017) © Masiar PasqualiFig. 4 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017) © Masiar Pasquali



attori hanno vissuto a Milano per tre anni) tra interpreti e personaggi conferisce allo spettacolo una nota di freschezza e un effetto di realtà, nonostante l'enorme distanza tra il contesto milanese di oggi e quello descritto nel libro. Spiega Rifici a proposito dei suoi allievi: «Mi interessava stabilire un collegamento tra letteratura e vita, ma anche far loro percepire la differenza tra la Milano di Vittorini e quella odierna, suscitando in loro uno straniamento che ricreasse l'incantesimo, la meraviglia, lo stupore presenti in Vittorini» (Rifici, programma di sala dello spettacolo).

Pur in un generale impianto realistico, infatti, la dimensione dell'incanto e della meraviglia impregna le pieghe segrete di *Uomini e no*, ed è perfettamente restituita nella drammaturgia di Santeramo e nella regia di Rifici, attraverso una calibrata dialettica tra realtà e astrazione che innerva la messa in figura del racconto.

Già la cornice storica delineata dal testo, la città di Milano sferzata dalla violenza della guerra civile, è riassunta con grande visualità dalla scenografia dello spettacolo, con un segno metaforico d'impatto istantaneo: l'intera pianta circolare del Teatro Studio Melato è attraversata da un tram d'epoca spezzato in due parti; ovvero la vettura emblema del capoluogo meneghino, qui destrutturata in lunghi monconi per simboleggiare la città ferita e divisa dal nazifascismo [figg. 2-3]. Nello squarcio che si apre tra gli spaccati del mezzo e sopra i suoi gialli vagoni mobili, tra botole e carrelli scorrevoli di ronconiana memoria, si articolano i percorsi narrativi 'ritessuti' dalla drammaturgia, che lo spazio scenico antinaturalistico, ma indubbiamente ancorato alla *civitas* milanese, proietta in un orizzonte sdoppiato, sia concreto che immaginifico. L'intensità della messinscena, in fondo, sta tutta nell'andirivieni polisemantico tra determinatezza storica e proiezione metafisica, un'oscillazione che riprende la duplicità stilistica di Vittorini, declinandola in forma di teatro.

Così, le azioni dinamiche e concitate dei partigiani impegnati nella Resistenza, i monologhi feroci del capitano delle SS Clemmo, le gride animalesche dell'ufficiale Cane Nero, sono espressi con crudo realismo, attraverso un dinamismo quasi cinematografico e una recitazione naturale, per lo più asciutta, secca, diretta [figg. 4-5]. A questi fanno da contraltare le atmosfere rarefatte, intessute di evocativi tagli di luce, delle scene tra Enne 2 e Berta, in cui lampi di poesia sopravvissuta alla macerie sembrano poter spezzare il buio di una città livida di dolore.

Gli innamorati infelici, vittime della Storia e dei condizionamenti sociali che impediscono a lei di lasciare il marito, si muovono quasi fluttuando sui vagoni del tram squarciato; librandosi tra gesti lievi e catene di parole ripetute, rilanci ed echi melodico-ritmici che producono un effetto di incantamento visionario [figg. 6-7].



Fig. 5 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017)  
© Masiar Pasquali

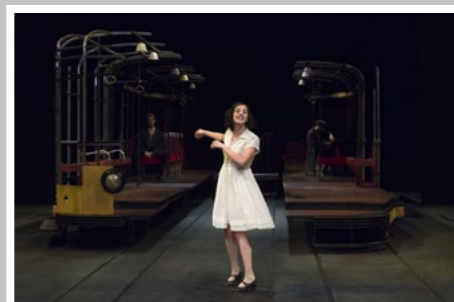


Fig. 6 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017)  
© Masiar Pasquali

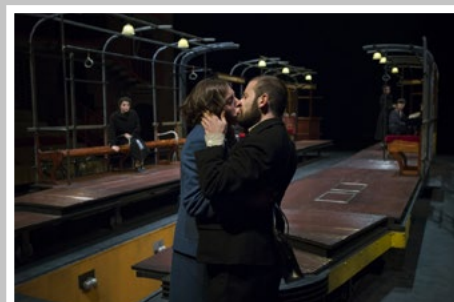


Fig. 7 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017)  
© Masiar Pasquali



Fig. 8 *Uomini e no*, regia di Carmelo Rifici (2017)  
© Masiar Pasquali



La dimensione 'magica' del legame tra Enne 2 e Berta è sottolineata anche dalla stilizzazione poetica delle scelte di messa in scena: pochi segni emblematici, come il vestito di lei icasticamente appeso a una stampella, che Enne 2 conserva nell'attesa del suo ritorno, o la pozza di luce bianca che li rischiarava dal basso, nell'estasi sospesa del loro ultimo abbraccio.

Il contesto spaziale resta quello urbano degli scontri tra le fazioni opposte (non vi sono cambi di scena), ma il variare delle luci da cupe a luminose, della recitazione da naturalistica a evocativa, del paesaggio sonoro da fitto di rumori stridenti ad avvolto nel silenzio, rende possibile un'escursione 'atmosferaica' dal reale al metafisico, che imprime al sentimento dei protagonisti una temporalità assoluta, senza storia.

Alternando realtà e astrazione il ritmo della recita segue il *paso doble* del testo vittoriniano, ma aggiungendo sequenze e dilatando il sistema dei personaggi per ottenere un bilanciamento narrativo tra vicende collettive e private; ossia tra lo spazio della Storia (i capitoli del romanzo in tondo) e lo spazio della coscienza (quelli in corsivo), compresi, e di fatto congiunti, in quel cronotopo esistenziale che è la Milano del '44. La superfetazione drammatica dà risalto agli ideali collettivi non meno che all'introspezione personale, tuttavia la lente con cui Rifici e Santeramo guardano all'opera di Vittorini è di natura più umana ed etica, che storica e ideologica. Rifici stesso ha dichiarato:

Al di là del racconto sulla Resistenza e sul rapporto di Milano con il nazifascismo, la trama nascosta del testo che voglio emerga nello spettacolo è la percezione della scomparsa di un mondo. Michele Santeramo la definisce perdita dell'incanto, dell'incantesimo che permea i rapporti dei personaggi tra loro e con la realtà circostante (Rifici, programma di sala dello spettacolo).

Il sottile e pertinace *Leitmotiv* dello spettacolo è proprio la ricerca di quella gioia e di quella meraviglia che appartengono ai rapporti umani, all'amore e all'amicizia, nonostante, o forse specialmente, se vissuti nel contesto di una città-deserto, infera e tragica, dove restano solo «spettri di case» e il «suono rotto, quasi d'ululo» del grido delle forze occupanti [fig. 8]. La rappresentazione desertica di Milano a seguito dei bombardamenti nazisti è una delle 'immagini narrative' più ricorrenti del testo di Vittorini, e acquista vividezza nella scena decadente e notturna dello spettacolo, che, suggestiva ma non invadente, consente di stringere il disegno registico sui rapporti tra i personaggi. Non solo l'amore impossibile e intriso di evocazione tra Enne 2 e Berta, ma anche il legame carico di tenerezza e futuro dei neosposi Giulaj e Lucrezia, spezzato dalla morte di lui per volere del sadico capitano Clemm; o la solidarietà al femminile tra le giovani Linda e Daria, costrette a compiacere gli ufficiali nazisti pur di aver salva la propria vita.

Se per Vittorini, com'è noto, a dispetto del titolo apparentemente netto del suo romanzo, l'antitesi uomini-non uomini non si può sciogliere, perché il 'non uomo', il male, potenzialmente si annida dentro ciascuno di noi, la chiave di lettura del libro che Rifici e Santeramo sembrano suggerire è la necessità di riscoprire, e portare al centro del proprio essere, cioè che ci rende umani: la condivisione del dolore, la fraternità e la tenerezza, la spinta morale verso la felicità e il rinnovamento. La ricerca e il recupero dell'incanto e della meraviglia non corrispondono quindi a un disimpegno etico-sociale, né a un tentativo di escapismo dal male storico, al contrario diventano anch'essi un atto di resistenza, di eversione all'offesa e all'odio.

Nell'appassionata adesione allo spirito del testo da parte dei giovani attori, nella convincente antiretorica della riscrittura di Santeramo, e nel fine respiro poetico della regia di Rifici, si rilancia il messaggio umano e civile di Vittorini. E se è vero che il dissidio tra





‘uomini e no’ è insolubile e senza tempo, pertiene al passato come al presente e al futuro, allora acquista un’importanza piena l’occasione viva del teatro di dargli corpo e voce.

*Bibliografia*

- A. ACANFORA, ‘Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea’, *Misure critiche*, 1, 2010, pp. 7-20.
- G. BARTOLUCCI, ‘Teatro e Resistenza’, *Sipario*, 228, aprile 1965.
- R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- R. CROVI, E. VAIME, ‘Uomini e no’, *Sipario*, 228, aprile 1965, pp. 44-53.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico* (in particolare il capitolo ‘La resistenza mancata di «Uomini e no». Dal romanzo di Vittorini al copione teatrale di Crovi e Vaime’, pp. 105-123), Milano, FrancoAngeli, 2011.
- R. PALAZZI, ‘La resistenza sul tram’, *Il Sole 24 ORE*, 12 novembre 2017, p. 33.
- C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- C. TAGLIETTI, ‘Vittorini torna a Milano e sale sul tram’, *la Lettura – Corriere della Sera*, 17 settembre 2017, p. 37.
- G. VARONE, ‘«L’impressione di “parlare”, di essere attivo, di partecipare»: il teatro-conversazione di Elio Vittorini’, *Rivista di letteratura teatrale*, 4, 2011, pp. 171-183.
- E. VITTORINI, *Uomini e no*, in M. Corti (a cura di), *Le opere narrative*, Milano, Mondadori (I Meridiani), I, 1974, pp. 711-920.



GALLERIA | **UN ISTINTO DA RABDOMANTE**  
ELIO VITTORINI E LE ARTI VISIVE

**5. Grafica e vignette politecniche**



## 5.1. Vittorini, Steiner e il 'segno rosso' del Politecnico

di Lucia Geremia con Anna Steiner

Quando si pensa a Elio Vittorini e Albe Steiner viene subito in mente l'avventura del *Politecnico* (1945-1947), e forse anche le parole di Franco Fortini, che ricorda scivolare tra le mani del grafico quelle «sue strisce nere e rosse» (Steiner, Huber 1977, p. 14). Le pagine del periodico, fondato nella Milano del '45, non sono solo il primo segno di una grafica moderna, ma anche il banco di prova della collaborazione tra lo scrittore e il *designer*, che avvia un'osmosi tra i loro rispettivi mestieri. Entrambi infatti sono attratti da quel politecnicismo che guarda alla cultura come ricerca, alla ricerca intesa come «dialogo democratico» tra diverse forme espressive e artistiche (Lupo 2011, p. 7). Capiterà spesso, infatti, che Vittorini si faccia prendere dal «vizio della tipografia», citando un articolo di Giuseppe Trevisani (Trevisani 1947, p. 22), così come Steiner diventi quasi co-autore delle decisioni più propriamente editoriali.

Un passo indietro può aiutarci a comprendere meglio le premesse che hanno portato alla rivoluzione grafica del *Politecnico*, seguendo come via privilegiata quella delle immagini. Siamo negli anni della Resistenza, quando nel 1943 Lica Covo-Steiner, rimasta a Milano come staffetta, incontra Vittorini. I coniugi Steiner sono entrambi partigiani comunisti e tramite il siciliano Salvatore (detto Totò) Di Benedetto – che nel '43 è capo della sezione di Milano del fronte antifascista clandestino – iniziano a lavorare con lo scrittore. Svolgono attività di propaganda, curando la grafica di materiale politico di stampa clandestina, tra i quali il noto volantino *Dieci giugno*, composto nel 19° anniversario dell'eccidio di Giacomo Matteotti, zio di Steiner [figg. 1-2]. La scritta a mano del grafico si legge sul retro del volantino originale: composto presso il *Corriere della Sera*, redatto da Vittorini, Di Benedetto (Manfrè), stampato clandestinamente da Lica (Matilde) e Albe (Aldo Stefani) nel loro studio utilizzando come torchio un copia-lettere. Il volantino è uno dei primi lavori svolti clandestinamente, ma che già delinea la loro attività di comunicazione militante e prepara il terreno al «programma resistenziale» del *Politecnico* (Vittorini 2008, p. 1105). In questi anni, sono diversi gli incarichi di propaganda che verranno affidati allo scrittore, che spesso si occuperà della stampa in senso stretto, quindi della *mise en page*, acquisendo parte di quelle competenze tipografiche a cui farà ricorso di frequente durante la sua esperienza editoriale.

Sono due i giornali precursori del *Politecnico* e a cui Vittorini e Steiner, in diverso modo, guarderanno: *Milano Sera* e *l'Unità* clandestina, impaginata dal grafico a Domodossola nel '44 e l'anno dopo a Milano assieme a Vittorini. Tuttavia, occorre qui fare una precisazione: com'è stato messo in luce da Marina Zancan (Zancan 1984, p. 15), il progetto *Politecnico* si fa risalire al movimento Fronte della cultura sotto Eugenio Curiel, nonché al giornale *f.d.g. (Fronte della gioventù)* (1944) il cui progetto grafico si deve a Lica Steiner. Tra i collaboratori c'è anche Vittorini, almeno nella fase iniziale, mentre Steiner si trova impegnato come partigiano in Val d'Ossola. Il sodalizio tra Vittorini e il grafico ritorna dunque nell'edizione milanese dell'*Unità*. Il giornale nei quarantacinque giorni dopo la caduta di Mussolini esce solo in cinque numeri, di cui il primo il 26 luglio (giorno dell'arresto di Vittorini). *L'Unità* è di sole due pagine, con articoli brevi e stretti [fig. 3]. Steiner viene incaricato di ridisegnare la grafica di quel foglio-simbolo in modo asciutto e geometrico: ripulisce i caratteri della scrittura, sposta il titolo su un lato della pagina, guadagnando così spazio

e limpidezza. Già in questa prima esperienza si rintracciano gli interessi bauhausiani per la 'scansione' della testata e per la pulizia dell'impaginazione. La nuova veste dell'*Unità* viene mantenuta per tutto il periodo della clandestinità, compreso il periodo a Domodossola nel '44. Dopo la Liberazione di Milano, Vittorini assume l'incarico di redattore capo del periodico non più clandestinamente per i primissimi numeri, ma presto lascia o è costretto a lasciare, e con lui anche Steiner decide di andar via per approdare in un altro giornale, *Milano Sera* [fig. 4]. Lo scrittore ne diventa redattore capo e Steiner, con a fianco Max Huber, si occupa del progetto grafico per i primi sette numeri. Il direttore responsabile è Michele Rago, che riassume così quell'esperienza:

Per "Milano Sera" Albe Steiner aveva fatto un progetto grafico che prefigurava già "Il Politecnico". La testata era in bastoni enormi e molto belli e Vittorini, di suo, ci aggiungeva delle fotografie gigantesche. Questo suscitava feroci ironie nel partito e fuori ("Musocco Sera" qualcuno chiamava sfottitorio il giornale) (Crovi 1998, p. 235).

L'impostazione concepita da Steiner, basata su grossi e neri caratteri bastoni, anticipa dunque quella del *Politecnico*. Difatti l'11 agosto 1945 *Milano Sera* esce con la prima pagina occupata per un quarto da una grande fotografia di un soldato americano che mostra una gigantesca tartaruga, proprio per iniziativa dello scrittore. Il progetto non convince (per Gian Carlo Pajetta non basta un foglio di avanguardia di un gruppo letterario) e Vittorini, insieme a Steiner, viene «cacciato da "Milano Sera"». Così infatti riporta lo stesso Steiner su alcuni appunti con cui correda il volume-inchiesta sui quotidiani e periodici del tempo, *Milano com'è* (di cui sua è la grafica): «Il "Politecnico" è stato fondato da Vittorini dopo la sua cacciata da "Milano Sera" e fu studiato in tutti i particolari (compresi i programmi di contenuto) dalla Ginetta Varisco, da Lica Covo e Albe Steiner». E più avanti si legge ancora: «Steiner non fu solo il grafico (vedi volume sulla composizione della redazione di Forti Ed. Lericci) ma diversi articoli non firmati sono suoi (vedi Candoglia, Walt Disney, Natale, El Lissisty ecc.)» (Steiner 2015, p. 142). Questi appunti ci indicano due questioni importanti: la prima è che si tratta di un lavoro congiunto, non solo dei due intellettuali ma anche delle rispettive mogli; la seconda è che nella rivista grafica e contenuto (così come immagine e testo) sono imprescindibili. Non solo perché Vittorini crede nel valore funzionale della grafica, ma anche perché per il grafico-redattore la forma veicola il contenuto, e per farlo occorre conoscere l'oggetto e rispettare il destinatario (cfr. Steiner 1990, p. 195). Inoltre, è interessante la nota relativa al lavoro anche di Lica Steiner e Ginetta Varisco,

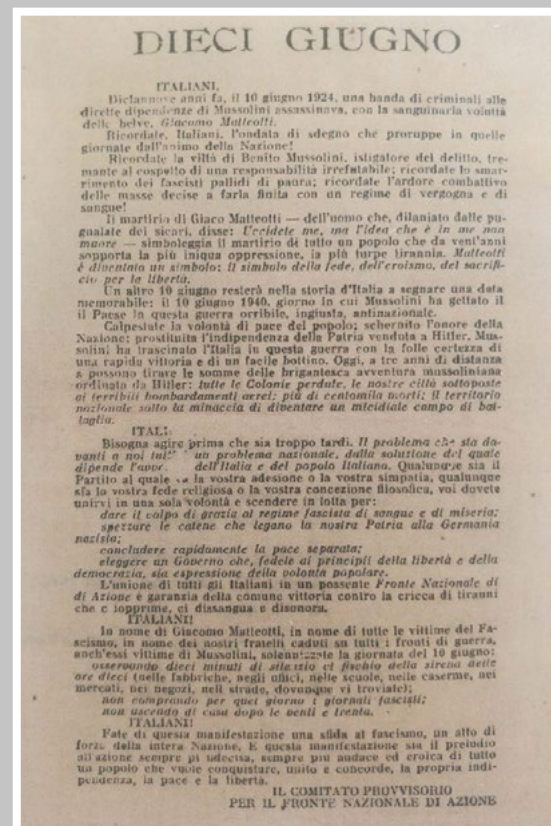


Fig. 1 Volantino *Dieci giugno*, collezione privata, Studio Origoni Steiner, Milano

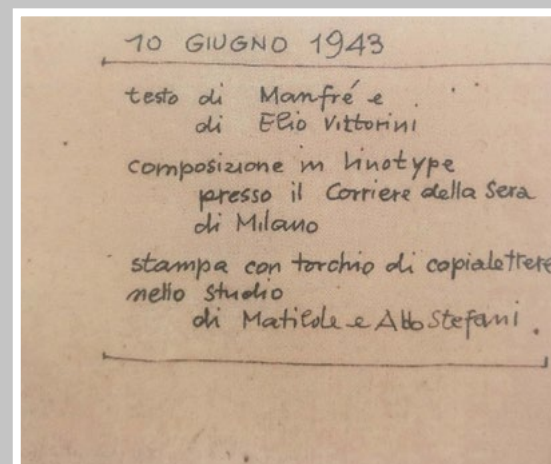


Fig. 2 Scritta di Albe Steiner apposta sul retro del volantino *Dieci giugno*, collezione privata, Studio Origoni Steiner, Milano



che avranno sicuramente contribuito alla stesura del numero 17 del settimanale, dedicata all'emancipazione delle donne in America.

Come già delineato dal saggio di Corinne Pontillo, per meglio intercettare le influenze che hanno agito sul lavoro di Steiner e comprenderne i criteri, può essere utile osservare le bozze della pagina che avrebbe inaugurato il primo numero del *Politecnico* [fig. 5]. Pontillo spiega infatti che se le prime bozze (quasi esclusivamente in bianco e nero) si avvicinano a un'impaginazione più tradizionale per struttura, uso del colore e per carattere tipografico, successivamente il titolo del giornale si sposta al centro, si ingrandisce e diventa visivamente predominante, come già in *Milano Sera* (cfr. Pontillo 2018) [fig. 6]. Dalle bozze emerge, dunque, una sorta di «sistema metrico di fondo» con delle formule costanti che verranno riaffermate ad ogni nuovo numero della pubblicazione, ma con all'interno variazioni e invenzioni sempre diverse (Steiner, Huber 1977, p. 14). Lica, moglie e collaboratrice del grafico, racconta così quella stagione:

Bisognava pensare alla testata, all'impostazione dei diversi argomenti, alla ricerca delle immagini, al taglio che ogni numero avrebbe avuto, quindi un'impaginazione strutturata ma flessibile. [...] Il settimanale era a due colori, rosso e nero; titolo in carattere bastone tutto maiuscolo in negativo su una banda rossa smarginata in alto. Vi erano altre soluzioni per la testata [...], ma poi prevalse la soluzione che Steiner considerava più appropriata, innovativa e soprattutto visualizzava lo spirito del contenuto della rivista (L. Steiner 1967, p. [2]).

Dunque ne risulta un giornale dominato dal senso di libertà e al tempo stesso da un rigore geometrico, fondato sui calcoli di misure auree proprie dell'impaginazione, che Steiner non dimenticava mai. Basta vedere il tutt'uno composto dalla testata, l'indicazione del numero della pubblicazione, in un quadrato sulla destra, e il rettangolo con il sottotitolo e le informazioni di tipo pratico e burocratico (prezzo, indirizzo ecc.). Il carattere tipografico senza grazie della famiglia dei bastoni è secondo l'uso Bauhaus giocato in positivo e negativo, in modo da disporre in un equilibrio dinamico le illustrazioni grafiche e fotografiche.

Guardando, infatti, la prima pagina in rosso e nero del *Politecnico* settimanale [fig. 7], l'architettura grafica è impostata su lunghe direttrici verticali, tagliate orizzontalmente in minor lunghezza. Un lavoro che richiama in particolar modo Mondrian, secondo il quale per fare una pittura che abbia «la dignità della scienza» si



Fig. 3 Prima pagina dell'*l'Unità* del 13 ottobre 1944 con la grafica di Albe Steiner



Fig. 4 Studi per la prima pagina di *Milano Sera* (1945) con la grafica di Albe Steiner

suddivide la superficie mediante coordinate verticali e orizzontali (Steiner 1978, p. 13). Steiner fa riferimento alle ricerche dei costruttivisti russi (di El Lissitzky, per esempio), nonché alle formulazioni asimmetriche del movimento moderno. I 'bianchi' tipografici, messi in evidenza dagli uomini della Bauhaus, servono a dare struttura alla pagina, che diventa architettura perché è modulare, matematica. Per amplificare la formula visiva applicata, Steiner aggiunge la sua carica emotiva, umana che risponde all'ispirazione del momento, intesa come logica interna. Insomma, un po' alla Vittorini, il *designer* si rifà alla formazione autodidatta, ma senza smettere di ascoltare i suoi «astratti furori». In entrambi c'è una voglia di sperimentare che si traduce in una contaminazione visiva e contenutistica: da un lato troviamo i più disparati generi giornalistico-culturali, dall'altro l'immagine declinata nelle sue varie forme con una fortissima istanza informativa e divulgativa, pedagogica e di denuncia, in un continuo e attivo rapporto con i lettori. Questa forte tensione militante tra avanguardia e divulgazione, tra esplorazione culturale e formazione delle coscienze, nella fattispecie tra il progetto del *Settimanale dei lavoratori* e il realizzato *Settimanale di cultura contemporanea* (come si legge dalle bozze) si riversa tra le pagine del *Politecnico*, conferendogli attualità e originalità (cfr. Ferretti 1992, p. 76). Se Vittorini, dunque, punto dal tarlo della curiosità, non conosce i confini del proprio mestiere, allo stesso modo Steiner adotta come prassi quella dell'interscambio continuo dei linguaggi e delle scritture, inclusa quella fotografica.

Anche il modulo del mensile del *Politecnico* viene impostato dal grafico milanese, prima della sua partenza per il Messico nel '46, ma a seguirlo sarà Giuseppe Trevisani. E se da un lato i coniugi Steiner portano *Il Politecnico* in Messico (è il caso delle riviste *Politica* e *Partido Popular* a cui lavorano i grafici), dall'altro è Vittorini a richiedere notizie e materiali che dalle Americhe arrivano sulle pagine della rivista milanese. Le lettere di questi anni, conservate da Anna Steiner (figlia di Albe e Lica), permettono di restituire uno scorcio di vita messicana, ma soprattutto la 'conversazione' tra le due famiglie, che continua anche oltreoceano.

Ciò che qui preme sottolineare è che quel segno rosso del *Politecnico*, settimanale e mensile poi – «che Vittorini diceva avesse il sapore del fumo di Milano» (Calvino 1995, p. 2801) – segue una convinzione tecnico-culturale: «i mezzi grafici impiegati sono una precisa connotazione di idee, [...] il mezzo è messaggio se fa e dice il messaggio»



Fig. 5 Studi per l'impaginazione del *Politecnico*, 1945



Fig. 6 Studi in serie per la pagina d'apertura del *Politecnico* in rosso e nero, 1945



Fig. 7 Prima pagina del *Politecnico*, 1, 29 settembre 1945





(Steiner 1978, p. XXV). Non a caso, nel ricordo di Fortini citato all'inizio torna la mano del grafico, che gli si impone con la smarginatura alta della testata del *Politecnico*, perché quell'impostazione convogliava dei contenuti politici, gli stessi che Vittorini voleva nei testi.

### Bibliografia

- R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- I. CALVINO, 'Il segreto di Albe Steiner', *l'Unità*, 3 settembre 1974, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), II, 1995, pp. 2799-2802.
- R. CROVI (a cura di), 'Il Politecnico. 1945-1947', in G. DEL BO (a cura di), *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 171-175.
- G. DEL BO (a cura di), *Milano com'è*.
- U. DRAGONE (a cura di), 'Milano-Sera', in G. DEL BO (a cura di), *Milano com'è*, p. 97.
- G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- F. FORTINI, 'Che cos'è stato il «Politecnico»', *Nuovi Argomenti*, 1, marzo-aprile 1953, ora in Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1973], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 55-74.
- G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- C. PONTILLO, 'Elio Vittorini e Albe Steiner: note sul layout grafico del «Politecnico»', *Arabeschi*, 12, luglio-dicembre 2018 <<http://www.arabeschi.it/elio-vittorini-e-albe-steiner-note-sul-layout-grafico-del-politecnico/>> [accessed 11 February 2019].
- S. SPAZZALI (a cura di), 'l'Unità', in G. DEL BO (a cura di), *Milano com'è*, p. 35.
- A. STEINER, *Il manifesto politico*, a cura di L. Steiner Rollier, introduzione di D. Micacchi, Roma Editori Riuniti, 1978.
- A. STEINER, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978.
- A. STEINER, *Foto-grafia. Ricerca e progetto*, a cura di L. Steiner e M. Cresci, introduzione di G. Aneschi, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- A. STEINER, *Licalbe Steiner. Grafici partigiani*, Mantova, Corraini, 2015.
- L. STEINER, *Una straordinaria esperienza*, dattiloscritto inedito, gennaio 1967, conservato presso lo Studio Origoni Steiner, Milano.
- L. STEINER, M. HUBER (a cura di), *Albe Steiner: comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977.
- G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23.
- E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.
- E. VITTORINI, '«Siamo politici anche noi»', *Il Contemporaneo*, 4, aprile 1965, ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 1102-1108.
- M. ZANANTONI, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Unicopli, 2013.
- M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.



## 5.2. Il Politecnico e le «storie a quadretti»

di Daniela Vasta

Nell'aprile del 1965 un dibattito fra Oreste Del Buono, Umberto Eco ed Elio Vittorini inaugura il primo numero di *Linus*, conferendo ufficialmente al fumetto, attraverso tre voci autorevoli della cultura italiana, caratura intellettuale e dignità letteraria. Tuttavia Vittorini ha compiuto questa 'consacrazione' ben vent'anni prima, tra le pagine del *Politecnico. Settimanale di cultura contemporanea*, che, con spirito pionieristico, ospita vignette e 'strisce' di importazione americana in un periodico culturale per adulti.

Se infatti oltreoceano è normale ritrovare le *strips* all'interno dei quotidiani o dei settimanali destinati al pubblico generico, in Italia i fumetti sono considerati un genere per ragazzi e compaiono in giornali e albi appositi, come il *Corriere dei Piccoli* (1908). Inoltre le vignette italiane vengono solitamente 'depurate' dei contestati *balloons*, che si trasformano in più consone e nobilitanti didascalie, non di rado in rima, giustapposte all'immagine. Del resto un'ampia schiera di politici ed educatori ritiene il fumetto un sottoprodotto culturale quando non apertamente diseducativo.

Dagli anni Trenta gli editori italiani iniziano a 'importare' personaggi inglesi e poi soprattutto americani in giornali destinati ad avere molto successo: *Jumbo*, *Topolino*, *Rin Tin Tin*, *Il monello*, *Tigre Tino*, *Bombolo*, *Cine Comico*, *L'avventuroso*, *Il vittorioso*. Il Fascismo ha poi progressivamente inibito i *comics* americani o ne ha italianizzato i personaggi, fino a giungere a posizioni decisamente censorie e autarchiche; le vignette si popolano di eroi in camicia nera come *Dick Fulmine* o *Romano il legionario*, o ospitano riduzioni di grandi romanzi per ragazzi. Dopo la Liberazione i giornali a fumetti di ispirazione americana riprendono vigore, guardati sempre però con un certo sospetto sia dal nazionalismo di destra che dall'antiamericanismo di sinistra. Appare dunque ancor più controcorrente la scelta abbracciata dal *Politecnico*.

Già il numero 2 si sofferma sulle «storie a quadretti nelle quali il compito di narrare è affidato alle immagini e il dialogo ridotto al minimo indispensabile trova posto in piccole nuvolette che escono dalla bocca dei personaggi» (Trevisani 1945, p. 4), passando in rassegna i *characters* più convincenti e concludendo che «è possibile raccontare (e raccontare bene) con qualsiasi mezzo, anche con le storielle a quadretti» (*ibidem*). È forse il primo caso in cui un giornale italiano riflette in modo analitico e circostanziato sul fumetto. L'articolo è accompagnato da due vignette, significativamente proposte in lingua originale e con i caratteristici *balloons* [fig. 1].

Sul numero 20 viene ospitato un lungo articolo firmato dal grande maestro americano dell'animazione Walt Disney, *La mia officina*, in cui viene illustrata la complessa costruzione di un film d'animazione e le varie professionalità che vi sono connesse. Disney si sofferma anche su questioni strettamente narrative, specificando l'utilità di ricorrere al meccanismo retorico della caricatura, «arte di rivelare l'essenza di un oggetto o d'una personalità per mezzo dell'esagerazione e dell'accentuazione» (Disney 1946, p. 4). L'articolo è accompagnato da tre vignette con Topolino, Paperino e il lupo mannaro, con didascalie esplicative dei 'tipi' umani che i tre personaggi rappresentano.

Sul numero bimestrale 31-32 una lunga storia di Popeye, proposta in lingua inglese e in traduzione italiana [fig. 2], accompagna una riflessione (non firmata) sui personaggi più celebri delle *strips* americane, da Joe Palooka a Terry, da Dick Tracy a Braccio di Ferro,



il marinaio creato da Segar per uno *spot* pubblicitario e che, senza intenti inutilmente moralistici, grandeggia «come un personaggio di Dickens, non come un personaggio di De Amicis» (*Il Politecnico*, 31-32, luglio-agosto 1946, p. 82). Non sembra secondario notare che la storia di Popeye, snodandosi per ben sei pagine, accompagna articoli su politica, economia e letteratura, in una disinvolta mescolanza fra la riflessione sull'attualità e inserti leggeri di cultura *pop*. La scelta di proporre le strisce in inglese denuncia il rispetto filologico per l'originale e consegna al pubblico colto il piacere di accostarsi direttamente alla lingua, cogliendo le comiche 'sgrammaticature' di Braccio di Ferro.

In alcuni casi si utilizza il fumetto per tradurre in modo semplice e icastico un concetto complesso, come quando nel numero 4 la vignetta con Super Topolino è occasione per una riflessione sul Superuomo nietzschiano. Secondo Stancanelli la vignetta con la Mucca Checca che compare sul numero 28 – dominato da un'accesa polemica contro la politica vaticana e democristiana – sarebbe «il primo fumetto della rivista a divenire strumento di satira politica» (Stancanelli 2008, p. 35) e ciò in riferimento al fatto che la mula Checca, di Padron Ciccio, perseguita a calci il povero lavoratore Fortunello [fig. 3].

I numeri dal 37 al 39 ospitano – annunciate già in copertina – intere storie di Barnaby e del Signor O'Malley di Crockett Johnson [fig. 4], due personaggi surreali (un vispo bambino americano e il suo 'fato padrino') cui il pubblico è chiamato ad affezionarsi progressivamente, secondo il principio, enunciato più tardi da Vittorini nella citata intervista a tre con Del Buono e Eco, per cui nella striscia

occorre che i personaggi, i rapporti, gli oggetti in essa trattati ritornino in altre *strips* un certo numero di volte, sei volte, sette volte, nove volte, anche quindici, sedici volte, accumulando momento su momento e aspetto su aspetto, perché noi si possa entrare nel merito qualitativo del fumetto. A furia di quantità è avvenuto quello che ho chiamato "scatto di totalità", cioè si è formato un significato secondo, che subito si riflette su ogni singola *strip*, anteriore o successiva, e la carica di importanza, la fa essere parte di un sistema, dandoci il senso di avere a che fare con tutto un mondo (Vittorini 2008, p. 1099).

Il giornale di Vittorini conferisce dunque al fumetto la dignità di un prodotto culturale rifinito, di un efficace racconto per immagini. E proprio sull'efficacia del narrare si fondano anche le preferenze della redazione in merito alla cultura artistica passata e contemporanea.

È ben nota la simpatia di Vittorini per il conterraneo Renato Guttuso, celebrato soprattutto come sapiente illustratore di romanzi (nel numero 6 de *Il Santuario* di Faulkner e nel numero 29



Fig. 1 *Il Politecnico*, 2, 6 ottobre 1945, p. 4 (particolare)



Fig. 2 *Il Politecnico*, 31-32, luglio-agosto 1946, p. 82 (particolare)



Fig. 3 *Il Politecnico*, 28, 6 aprile 1946, p. 4 (particolare)



Fig. 4 *Il Politecnico*, 38, novembre 1947, p. 31



dell'Addio alle armi di Hemingway), dotato di un singolare «istinto da raddomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto» (*Il Politecnico*, 29, 1° maggio 1946, p. 22). Ma non si tratta, a ben vedere, della semplice opzione realista – peraltro ampiamente maggioritaria in seno alla sinistra – in contrapposizione a quella non figurativa. C'è, nelle pagine del *Politecnico*, una sistematica predilezione per gli artisti o le forme espressive capaci di imbastire grandi narrazioni, raccontare con sarcasmo, insegnare con leggerezza.

È questa la ragione per cui si apprezzano «tre artisti rivoluzionari» come Daumier, Manet e Courbet (Cassou 1945, p. 4), Diego Rivera e il muralismo messicano, un'arte «essenzialmente collettiva» (Rivera 1945, p. 4) paragonabile alla grande epica giottesca. È per questo che si loda la traduzione in vignette della rivoluzione russa realizzata da Poret [fig. 5] o «Chagall, grande pittore russo e pittore di contadini» (De Micheli 1945, p. 5), la nuova scuola xilografica della Repubblica Popolare Cinese (n. 8) o la narrazione novoggettiva di George Grosz, analizzato come sapiente ritrattista caricaturale della borghesia tedesca godereccia e miope (n. 10) o come illustratore della *Commedia* dantesca (n. 35).

In questa prospettiva è comprensibile, per contro, il giudizio piuttosto severo che viene dato del Surrealismo, «il più disperato e completo dei tentativi della cultura moderna, cioè della borghesia decadente, di ricostruire un mondo di valori dopo averli distrutti, dopo aver rescisso ogni legame con la realtà» (R.I. 1946, p. 3). A conferma di un'opzione estetica ben chiara, parole di apprezzamento vengono rivolte, guardando al panorama contemporaneo, ai giovani pittori realisti milanesi scaturiti da Corrente: Morlotti, Casinari, Treccani, Peverelli, Testori, Ajmone (nn. 31-32).

Se si considera che sta sviluppandosi la parabola della pittura informale internazionale e che in Italia sta esplodendo la dialettica fra i realisti e i 'formalisti e marxisti' di Forma 1, si capisce come *Il Politecnico* sia sostanzialmente in linea, almeno da questo punto di vista, con la politica culturale della sinistra comunista, benché con uno sguardo decisamente più inclusivo e aperto alle arti cosiddette 'minori' e alle esperienze internazionali. Ad esempio, sul numero 9 Egidio Bonfante analizza *Il teatro delle marionette*, di cui si sottolinea – attraverso esempi tratti da diverse realtà europee – il valore educativo e le enormi potenzialità didattiche per grandi e piccoli. Sul numero 12 Marco Cesarini, in *Lotta di classe in un cartone animato*, apprezza la grande qualità formale e contenutistica del cartone animato *L'idea* (1934) di Bertold Bartosch, con musiche di Honneger. L'attitudine è quella di cogliere nelle forme della cultura di massa contemporanea il riemergere dell'antico bisogno di narrare attraverso le immagini: sul numero 35, commentando il lungo racconto fotografico di Luigi Crocenzi *Andiamo in processione*, si osserva che «il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti [...]. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie» (*Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, p. 54).



Fig. 5 *Il Politecnico*, 6, 3 novembre 1945, p. 5 (particolare)



Fig. 6 *Il Politecnico*, 12, 15 dicembre 1945, p. 4 (particolare)



Fig. 7 *Il Politecnico*, 15, 5 gennaio 1946, p. 3 (particolare)

Un altro aspetto merita attenzione: l'impaginazione del *Politecnico* – curata da Albe Steiner, quindi, dal numero 29, da Giuseppe Trevisani – rivela quello che lo stesso Vittorini ha definito uno «spirito del fumetto» (Vittorini 2008, p. 1096). La grafica steineriana, in particolare, mima soluzioni ispirate alle avanguardie russe, con griglie geometriche a bande rosse e nere, asimmetrie, tagli e incroci inaspettati, inserti di fotografie e illustrazioni, foto-racconti di grande efficacia comunicativa. Ma c'è di più: con un racconto 'a vignette' viene spiegata sul numero 12 la complessa procedura attraverso cui il Consiglio di Sicurezza dell'ONU interverrebbe in caso di aggressione [fig. 6]; 'a vignette' vengono raccontati i dettagli di complesse opere d'arte, come la natività in Giotto e Brueghel (nn. 13-14); 'a vignette' vengono recensiti spettacoli teatrali come *Il buon soldato Sc'vèik* di Ervin Piscator (nn. 13-14), film come la *Corazzata Potëmkin* di Ejzenstejn (n. 15) [fig. 7], *Sperduti nel buio* di Martoglio (n. 18) e *Marcia Nuziale* di Von Stroheim (n. 19), o ancora romanzi come *Black Boy* di Richard Wright (n. 17) [fig. 8].

In generale si può forse concludere che per un intellettuale come Vittorini, caratterizzato da un «insaziabile appetito di esperimenti ed esperienze» (Crovi 1998, p. 4), anche il fumetto partecipa a pieno titolo a quell'ambizioso progetto, lanciato nell'editoriale del primo numero del *Politecnico*, di 'una nuova cultura' (cfr. Vittorini 2008, pp. 234-237), in cui l'arte ha un ruolo centrale, purché «ritorni a essere una grandezza cui partecipino tutti» (Vittorini 2008, p. 387).

Come tutte le operazioni culturali condotte con spregiudicatezza dal giornale, anche l'introduzione del fumetto nella cultura 'alta' rientra nel disegno più ampio di inserire l'Italia in un contesto europeo e internazionale dopo le angustie dell'autarchismo fascista. Un obiettivo perseguito non solo grazie all'impostazione interdisciplinare e multidisciplinare del periodico vittoriniano, ma anche attraverso un'attenzione spiccata alla cultura visiva internazionale, incluse le forme della cultura cosiddetta popolare, guardate nelle loro potenzialità positive, come sintomo di una modernità multiforme da abbracciare senza snobismi e preclusioni intellettualistiche.

Chiusa l'esperienza del *Politecnico*, anche in seguito Vittorini avrebbe coltivato la sua passione per il fumetto, interessandosi in articolare al Charlie Brown di Schulz, paragonato, per grandezza letteraria, a Salinger; ma se negli anni Sessanta questa affermazione non scandalizza ormai se non qualche reativo conservatore, negli anni Quaranta far rientrare il fumetto a pieno titolo tra i prodotti culturali è stato un atto più che coraggioso se non temerario.

#### Bibliografia

- M. ALLEGRI, C. GALLO (a cura di), *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata italiana*, Atti del convegno (Rovereto, 4-10 ottobre 2006), Milano, Mondadori, 2008.
- L. BECCIU, *Il fumetto in Italia*, Firenze, Sansoni, 1971.
- L. BOSCHI, *I Disney italiani. Dal 1930 al 1990*, Bologna, Granata Press, 1990.
- J. CASSOU, 'Tre artisti rivoluzionari', *Il Politecnico*, 4, 20 ottobre 1945, p. 4.
- R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- R. CROVI, 'Io e i fumetti', in M. ALLEGRI, C. GALLO (a cura di), *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata italiana*, pp. 115-122.
- M. DE MICHELI, 'Chagall, grande pittore russo e pittore di contadini', *Il Politecnico*, 6, 3 novembre 1945, p. 5.



Fig. 8 *Il Politecnico*, 17, 19 gennaio 1946, p. 3 (particolare)





- W. DISNEY, 'Walt Disney: la mia officina', *Il Politecnico*, 20, 9 febbraio 1946, p. 4.
- U. ECO, 'Ricordo di Vittorini', *Linus*, 12, 1966, p. 8.
- G. GEROSA (a cura di), *Le grandi firme del fumetto italiano. Zavattini Molino Pedrocchi Canale Paparella*, Milano, Grandi Firme, 1971.
- R.I., 'Surrealismo', *Il Politecnico*, 21, 16 febbraio 1946, p. 3.
- D. RIVERA, 'La storia degli uomini sui muri', *Il Politecnico*, 5, 27 ottobre 1945, p. 4.
- M. SESSA, *La bottega delle nuvole. La storia del fumetto da Nerbini ai disegnatori toscani*, Firenze, Medicea, 1995.
- A. STANCANELLI, *Vittorini e i balloons. I fumetti del "Politecnico"*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008.
- G. TREVISANI, 'Il mondo a quadretti. Breve storia di un'arte per i pigri', *Il Politecnico*, 2, 6 ottobre 1945, p. 4.
- E. VITTORINI, 'Per una nuova cultura', *Il Politecnico*, 1, 29 settembre 1945, p. 1, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 234-237.
- E. VITTORINI, 'Dal soggetto al genere', *Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 69, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 387-389.
- E. VITTORINI, 'Charlie Brown e i fumetti', *Linus*, I, 1, aprile 1965, pp. 1-2, ora in ID., *Letteratura arte società*, pp. 1096-1101.
- Il Politecnico*, diretto da E. Vittorini, Torino, Einaudi, 1945-1947.