

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dottorato in Scienze del Patrimonio letterario, artistico e ambientale

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

XXXI ciclo

Scrittura e riscrittura nei romanzi di Elio Vittorini:
il caso delle *Donne di Messina*

Settore scientifico disciplinare:
L-FIL-LET/11

Dottoranda
Maria Rita Mastropaolo
(matr. R11204)

Tutor: chiar.mo prof. Alberto Valerio Cadioli

Coordinatore del dottorato: chiar.mo prof. Alberto Valerio Cadioli

a.a. 2017/2018

ABSTRACT – ENG

The thesis examines the writing and re-writing process of Elio Vittorini's novel *Le donne di Messina*. First published with the title *Lo zio Agrippa passa in treno* in 1947-1948 on "La Rassegna d'Italia", a periodical journal directed by Francesco Flora, the novel was polished before the second edition (the first with the title *Le donne di Messina*) in 1949, published by Bompiani. Vittorini was still dissatisfied with this edition: it sounded "false", the plot was too tragic, and he didn't like the characterization of the protagonist, Ventura. For this reason, he wanted to re-write the novel, which was published again in 1964.

The whole writing and re-writing process is attested by manuscripts and typewritten materials archived in Fondo Elio Vittorini (Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) and Archivio della Casa Editrice Bompiani (Milano, Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera), never before examined by scholars. Through these archival collections I show the main phases of this process and locate the main poetical and ideological changes in the novel, in order to show Vittorini's "cognitive boost" throughout his "work in progress".

ABSTRACT – ITA

La tesi indaga il tema della riscrittura in Elio Vittorini attraverso lo studio di uno dei suoi romanzi più tormentati, *Le donne di Messina*, uscito in tre edizioni: la prima nel 1947-1948 in puntate con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, le altre due, in volume, nel 1949 e nel 1964 in volume presso Bompiani. Vittorini si mostra subito scontento della prima riscrittura, e dunque decide di rimettere mano al romanzo dopo la pubblicazione del 1949 per sistemare difetti quali il tono «falso», il finale tragico e la poco convincente costruzione del personaggio di Ventura, il protagonista.

Delle fasi elaborative e della riscrittura del romanzo sono testimonianza i materiali d'archivio conservati presso il Fondo Elio Vittorini (Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) e i materiali conservati presso l'Archivio della Casa Editrice Bompiani (Milano, Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera), mai esaminati a fondo sino ad ora. I documenti sono stati sottoposti a uno studio che ha consentito di collocarli in un preciso momento dell'evoluzione poetica e ideologica vittoriniana e sono dunque stati usati per dimostrare come la sua «tensione conoscitiva» si manifesti, nel tempo, nel suo travagliato *work in progress*.

Premessa	I
NOTA SUI TESTI	VI
Introduzione	1
1. Intorno alle Donne di Messina.	1
2. Varianti, stesure, redazioni.	9
3. Itinerario tra le opere vittoriniane.	18
PARTE PRIMA.	
<i>Lo zio Agrippa passa in treno. Le carte d'archivio e l'edizione.</i>	44
CAPITOLO 1. «Ho un lungo romanzo cominciato».	
Il manoscritto dello <i>Zio Agrippa passa in treno.</i>	45
1. Premessa archivistica e cronologica.	45
2. Prima stesura: il testimone, le varianti, la narrazione.	50
2.1 Descrizione del testimone.	53
2.2 Come lavorava Vittorini – Parte I.	62
2.3 La vicenda narrata.	74
2.3.1 Uno sguardo da lontano: la ricostruzione vista da Carlo il Calvo (pp. 1-8, pp. 23-34, pp. 49-63).	75
2.3.2 Le “tre età” del villaggio (pp. 8-23, pp. 35-48).	93
2.3.3. Due pause liriche (pp. 64-73).	119
2.3.4. La quinta visita di Carlo il Calvo e la «classe operaia» (pp. 74-84, pp. 105-111).	128
2.3.5. <i>Lo zio Agrippa in treno: «Perché dunque viaggia?»</i> (pp. 112-125).	136
2.3.6. L'inchiesta giornalistica: un meta-«Politecnico»? (pp. 123-207).	143
2.3.7. Siracusa, Ventura e il villaggio: «una buona cosa» (pp. 84-105, pp. 206-252).	191
2.3.8. Carlo il Calvo, Ventura e il villaggio: l'impossibilità della «riunione generale» (pp. 252-307).	211

2.3.9. Il mutismo dello zio Agrippa: «È sicuro Carlo di aver loro offerto un buon accordo?» (pp. 307-329).	253
2.3.10. «Facciamo polizia politica»: i cacciatori-partigiani (pp. 396-408).	261
2.3.10.1 Cacciatori-partigiani: un avantesto.	265
2.3.11. Le ultime carte e il «fantasma» di Siracusa (pp. 409-421).	271
CAPITOLO 2. <i>Lo zio Agrippa passa in treno. L'edizione in rivista.</i>	282
1. Cenni su «La Rassegna d'Italia» (in dialogo con «Il Politecnico»).	282
2. Il testimone.	289
3. Gli ultimi capitoli del romanzo: la morte di Siracusa fuori dalla scena.	321
PARTE SECONDA.	
<i>Le donne di Messina. L'edizione del 1949 tra carte e ricezione.</i>	336
CAPITOLO 3. «Ti avverto che dovrò correggere, alla fine».	
Dallo <i>Źio Agrippa passa in treno</i> alle “prime” <i>Donne di Messina</i> .	337
1. In limine. Editoria e scrittura nelle <i>Donne di Messina</i> .	337
2. I documenti d'archivio: descrizione e collocazione cronologica.	354
2.1. Il dattiloscritto AD1.	354
2.2. Il dattiloscritto AD2.	359
3. La nuova edizione.	364
4. La vicenda narrata: crisi del romanzo e ricerca di un equilibrio tra epica e lirica.	377
4.1 Umiltà del narratore e ricerca di un'epica moderna.	379
4.2 Espiazione e morte: il nucleo tragico del romanzo.	389
4.3 La notte dei morti e la conclusione aperta del romanzo.	411
CAPITOLO 4. La ricezione del romanzo.	
Critica e autocritica prima del “silenzio”.	416

PARTE TERZA.

Le donne di Messina. Le carte d'archivio e l'edizione del 1964. 430

CAPITOLO 5. Gli anni 1950-1964. Silenzio e riscrittura. 431

1. «Il dilemma tra lo scrivere e il non scrivere». 431
2. I materiali d'archivio e la stratificazione degli inchiostri. 454
 - 2.1 I volumi postillati con varianti. 454
 - 2.1.1 Il postillato RP. 456
 - 2.1.2 Il postillato AP1. 460
 - 2.1.3 Il postillato AP2. 462
 - 2.2 I dattiloscritti AE. 464
 - 2.3 I manoscritti AM2. 467
 - 2.3.1 AM2.I. 468
 - 2.3.2 AM2.II. 471
 - 2.3.3. AM2.III. 478
 - 2.4 I dattiloscritti AD3. 479
 - 2.5 La “bozza” AB. 479
 - 2.6 Come lavorava Vittorini – Parte II 483
3. La riscrittura del romanzo. 491
 - 3.1 Il fallimento di un'epica contadina. 502
 - 3.2 Il (mancato) narratore «congetturale». 526
 - 3.3 Utopia senza eroi: il nuovo Ventura. 538
 - 3.4 Il nuovo finale del romanzo: riscrittura dell'esperienza partigiana. 573

CAPITOLO 6. L'edizione *ne varietur* e la sua ricezione. 605

REPERTORIO ICONOGRAFICO 618

BIBLIOGRAFIA 629

Premessa

La tesi che qui si presenta è il frutto di un lavoro di ricerca condotto intorno alle tre edizioni delle *Donne di Messina* di Elio Vittorini, pubblicate rispettivamente nel 1947-1948 in puntate con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, nel 1949 e nel 1964 in volume presso Bompiani con il titolo definitivo *Le donne di Messina*.

Delle fasi elaborative e della riscrittura del romanzo sono testimonianza i materiali d'archivio conservati presso il Fondo Elio Vittorini (Università degli Studi di Milano, Centro APICE – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) e i materiali conservati presso l'Archivio della Casa Editrice Bompiani (Milano, Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera).

I materiali, sottoposti a un primo sondaggio nel corso delle ricerche di Raffaella Rodondi per le *Note ai testi* delle *Donne di Messina* pubblicate nel secondo volume delle *Opere narrative* di Vittorini ("I Meridiani", Mondadori, 1974), non avevano più ricevuto ulteriori attenzioni da parte degli studiosi, che si erano concentrati esclusivamente sulle edizioni pubblicate e si erano richiamati, per le indicazioni archivistiche, alle sole note della studiosa. Si è dunque tentato di colmare questo vuoto negli studi, dalla stessa Rodondi auspicato,¹ attraverso un lavoro di ricerca prevalentemente inteso alla valorizzazione di questi materiali, il cui contenuto è da considerarsi inedito.

Al contempo, si è voluto dimostrare come l'indagine filologica condotta su questi materiali d'archivio possa contribuire all'interpretazione critica e all'indagine sulla poetica vittoriniana, confermando o smentendo, a seconda dei casi, le posizioni che l'autore contemporaneamente mostrava di prendere in campo teorico.

La volontà di porre al centro dell'indagine sulle *Donne di Messina* la categoria della riscrittura risponde invece al bisogno di ricostruire la genesi e l'evoluzione del romanzo

¹ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, introduzione di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 2001⁴ (1974¹), vol. 2, p. 922: «Spetterà a una ricerca sistematica chiarire fino in fondo l'accidentato cammino da DM₁ a DM₂».

all'ombra di uno dei principali assunti critici intorno allo scrittore, vale a dire quella *tensione conoscitiva* che anima ogni iniziativa vittoriniana, che si pone come una componente essenziale della sua ricerca poetica, e che gli impone di «rimettere tutto in questione, caso per caso, problema per problema»:² «La sua capacità di ricredersi, contraddirsi, interrogarsi, è una ulteriore prova della sua inesausta tensione di verifica e ricerca»,³ afferma Gian Carlo Ferretti. Scriveva infatti Vittorini:

non riesco a compiacermi del già scritto, il mio già scritto, e ad insistere sulle posizioni del mio già scritto, a continuare a operare su tali posizioni. Voglio dire che una tensione culturale può essere l'effetto anziché la causa di un'inquietudine nello scrivere.⁴

E ancora:

non voglio nulla che non resti aperto alla possibilità di trasformarsi, di mutare, di diventare “altro”, nulla che non si ponga su un piano ancora di “passaggio”, e di movimento, di storia.⁵

È proprio sotto la spinta di queste sollecitazioni che Vittorini non si accontenta del già scritto e dell'edito, ma sottopone a costante verifica ogni suo lavoro allo scopo intrattenere con i propri lettori un'attiva *conversazione* sulla contemporaneità, termine con il quale l'autore non indica un mero sinonimo di “moderno”:

Vi sono autori del passato che restano validi e di utile lettura anche al momento in cui viviamo; ma bisogna che siano stati profondamente contemporanei, in quello che dicevano, al momento in cui lo dicevano. La letteratura è già così poca cosa. A che può servire se non sa rivelarci, attraverso le sue stesse forme, di che specie di mondo siamo contemporanei?⁶

Il lavoro di riscrittura, dunque, si inserisce all'interno di questa costante ricerca del “nuovo”, e le sue opere ne sono il laboratorio, lo strumento attraverso il quale sondare la realtà e verificare quanto, in vita teorica, egli andava elaborando. Scrive infatti Cesare De Michelis:

² Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 2016, p. 424.

³ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 242.

⁴ Elio Vittorini, intervista del 1965 citata in Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 184-185.

⁵ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 307.

⁶ *Elio Vittorini intervistato da Carla Marzi*, «L'Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi (1938-1965)*, pp. 1092-1094, la citazione alle pp. 1092-1093.

La letteratura, dunque, non è mai semplice e veritiera testimonianza, ma sforzo inevitabilmente provvisorio di dar forma all'immagine complessiva del mondo, mentre questo stesso si trasforma continuamente cangiante.⁷

Il periodo compreso tra la prima e la terza edizione delle *Donne di Messina* copre, infatti, l'intera seconda fase dell'attività vittoriniana, definita da Raffaella Rodondi come «il periodo forse più interessante (e problematico)»⁸ della vita di Vittorini, durante il quale si consuma il fallimento degli ideali della Resistenza e insorgono le nuove problematiche sollevate dalla nuova realtà industriale, che rendono necessarie alcune modifiche – per molti versi sostanziali – nel programma culturale vittoriniano.

Nell'introduzione, dopo una presentazione delle tre edizioni delle *Donne di Messina*, del contesto entro il quale esse sono state elaborate e dei principali nodi critici del romanzo, si discute il problema teorico della *riscrittura*, proponendo una revisione del lessico specifico e indagando le peculiarità di questa particolare sottocategoria rispetto al più vasto campo della *scrittura*: gli studi sulle riscritture, infatti, hanno ricevuto un'attenzione specifica da parte della filologia d'autore (specialmente novecentesca) solo in tempi recenti, ma non si sono ancora delimitati i confini teorici di questo campo d'indagine (a fronte dei numerosi *case studies* proposti, manca una sistematizzazione teorica), con la conseguenza di un mancato accordo terminologico, che si riverbera a sua volta anche sulle metodologie utilizzate nella ricerca. Al fine di rendere più perspicua la distinzione fra riscritture, rielaborazioni, redazioni, si è poi ricostruita la biografia letteraria di Vittorini, all'interno della quale si sono individuati e distinti fra loro casi di vere e proprie riscritture e casi nei quali invece si può parlare di riedizioni.

Il nucleo centrale della tesi si compone invece di tre parti, corrispondenti alle tre edizioni del romanzo: nella Prima parte si indaga il lavoro di *scrittura* dello *Zio Agrippa passa in treno*, ricostruendo, attraverso l'esame delle carte d'autore conservate presso il Centro APICE, quali siano state le modalità e i tempi della prima elaborazione del romanzo comparso in puntate su «La Rassegna d'Italia». Seguendo la diegesi del romanzo nella

⁷ Cesare De Michelis, *L'ostinata modernità di Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, Pisa, Edizioni Ets, 2018, p. 84.

⁸ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, cit., p. 917. Maria Corti, nella sua *Prefazione* al primo volume delle *Opere narrative* (Elio Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. 1, pp. XXXVIII-XLV), propone una scansione in quattro tempi dell'attività vittoriniana: 1) 1929-1937 2) 1938-1956 (con uno spartiacque interno rappresentato dal 1948) 3) 1956-1959 4) 1960-1966.

sua travagliata ma unitaria elaborazione, si rende conto del metodo di lavoro vittoriniano nella primitiva fase di redazione del romanzo e si ricostruisce il passaggio dalle carte all'edizione, ravvisando, insieme alle varianti, anche le linee di un percorso insieme letterario e ideologico, così da collocare l'opera all'interno del dibattito sulla ricostruzione postbellica condotto sulle pagine della rivista einaudiana «Il Politecnico».

La Seconda e la Terza parte della tesi hanno invece al proprio centro le due *riscritture* del romanzo, pubblicate rispettivamente nel 1949 e nel 1964 con il nuovo titolo *Le donne di Messina*. Nella Seconda parte si rende conto del passaggio dallo *Zio Agrippa passa in treno* alle “prime” *Donne di Messina*, proponendo una cronologia degli interventi correttori e mettendo in rilievo i principali elementi sui quali l'autore è intervenuto: sebbene, sotto il profilo diegetico, il romanzo mantenga i motivi e le strutture della pubblicazione in rivista, a un'analisi più approfondita emerge come Vittorini abbia rimodulato la presenza del narratore all'interno del romanzo e come abbia approfondito alcune questioni che invece risultavano solo accennate nello *Zio Agrippa passa in treno*, come ad esempio i rapporti della forma-romanzo moderna con l'epica e il melodramma. L'insoddisfazione rispetto ai risultati raggiunti è al centro del capitolo 4, nel quale si rende, inoltre, conto della ricezione del romanzo presso i critici contemporanei.

La Terza parte del lavoro, infine, copre il lungo periodo di gestazione che porterà alla terza edizione del romanzo, uscita nel 1964, con la quale si chiude la travagliata vicenda delle *Donne di Messina*: quelli che Vittorini dedica alla riscrittura sono gli anni del cosiddetto “silenzio” vittoriniano, ma al contempo anni di intensa attività editoriale e militanza intellettuale, durante i quali giungono a maturazione alcune delle riflessioni che avevano presieduto alla prima revisione del romanzo (il rapporto tra intellettuale e società, tra vecchio e nuovo, la ricostruzione) e altre, nuove, relative al rapporto tra letteratura e industria, il tutto inserito all'interno di una crisi sempre più evidente della forma-romanzo «autoritaria» e ottocentesca e all'esigenza di rinnovamento del *linguaggio* letterario. La revisione del romanzo si configura dunque come un “esperimento” volto al duplice scopo di introdurre un discorso sulla modernità che possa fungere da “sonda” per «vedere a qual punto le “cose nuove” tra cui oggi viviamo [...] abbiano un riscontro di “novità”

nell'immaginazione»,⁹ e per ricercare un linguaggio nuovo, cioè capace di essere uno strumento di conoscenza del mondo industriale.

Lo scrittore, presa consapevolezza della necessità di imporre un nuovo corso alla letteratura contemporanea sotto la spinta dei mutamenti antropologici innescati dall'industria, non riesce tuttavia a mettere in atto il proprio intento, destinando *Le donne di Messina* a divenire il simbolo della propria instancabile e tuttavia insoddisfatta ricerca, dell'utopia e della sua frustrazione:¹⁰ dichiarerà, infatti, in una intervista di aver voluto completare la revisione di questo romanzo, e dunque chiudere i ponti con tutto ciò che di vecchio e falso esso aveva, allo scopo di mettersi subito dopo a lavorare a qualcosa di autenticamente nuovo e sperimentale, privo di legami con il passato. Questo progetto – il “Manoscritto di Populonia” – rimarrà incompiuto e inedito.

⁹ Si vedano Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il menabò», 4, 1961, pp. 13-20, ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 955-961, in particolare p. 955, e Cesare De Michelis, *Prefazione*, in Elio Vittorini, *Le due tensioni*, prefazione di Cesare De Michelis, nuova edizione a cura e con postfazione di Virna Brigatti, Matelica, Hacca, 2016, p. 14.

¹⁰ Cfr. Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 98-99: «Il naturalismo a-storico e l'adesione al presente di Vittorini ci riportano all'utopia di una letteratura della persistente “contraddizione”, del presupposto della condanna tra “sforzo” e “frustrazione” – oscillazione testimoniata dalle continue revisioni e abbandoni dell'opera individuale che mai gli si rivela come un limite, piuttosto come una prova della scientificità del suo impegno».

NOTA SUI TESTI

Diamo indicazione delle abbreviazioni utilizzate per le edizioni e per le carte autografe, seguite dall'elenco dei criteri di trascrizione dei materiali archivistici.

Elenco delle abbreviazioni

- ZA* *Lo zio Agrippa passa in treno*, «La Rassegna d'Italia», febbraio 1947-settembre 1948.
- DM1* *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949.
- DM2* *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964.
- ONI* Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. 1, introduzione di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Mondadori, Milano, 2001 (I ed. 1974).
- ONII* Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. 2, note ai testi di Raffaella Rodondi, Mondadori, Milano, 2001 (I ed. 1974).
- LAS 1* Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- LAS 2* Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- AP* Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

Elenco dei testimoni

- AM1 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 13, fasc. 1, “Manoscritto: fase redazionale intermedia fra *Lo zio Agrippa passa in treno* (1947-1948) e *Le donne di Messina* (1949) [1947] - [1949]”.
- AD1 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 6, “Dattiloscritti di *Le donne di Messina* con correzioni e varianti”.
- AD2 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 9, “Dattiloscritto dei capitoli VIII, IX, X di *Le donne di Messina* (o *Zio Agrippa*) s.d.”.
- AP1 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 13, fasc. 2, “Pagine dall’originale del 1949 postillato e con varianti”.
- AP2 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 5, “Sospensioni p. 241 Pompeo”.
- RP Milano, Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera, Archivio Casa Editrice Bompiani, 6392, “area 3 – Produzione tecnica, serie 1 – Distinta degli autori italiani, 3.1 Distinta degli autori italiani”, fasc. “Elio Vittorini”.
- AM2 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, Fasc. 8, “Manoscritti”.
- AM2.I Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 8, “Manoscritti I”.
- AM2.II Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 8, “Manoscritti II”.
- AM2.III Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 8, “Manoscritti III”.
- AB Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 13, fasc. 3, “Bozze di preparazione dell’edizione 1964”.
- AD3 Milano, APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5, U.A. 6 “*Le donne di Messina* 1949-1964”, busta 14, fasc. 4, “Copie aggregate” (AD3.a: Aggregato A;

AD3.b: Aggregato B; AD3.c: Aggregato C; AD3.d: Aggregato D; AD3.e: Aggregato E).

Criteria di trascrizione

- Tutte le trascrizioni presenti intendono rispettare, nel colore e nel carattere usato, le scelte dell'autore: si mantiene pertanto l'uso del colore rosso nelle sue due tonalità e del blu, e si indica con diversi caratteri se il testo trascritto sia manoscritto, dattiloscritto, una bozza o l'edizione data alle stampe; ove non diversamente specificato, viene mantenuto il sottolineato d'autore.
- Gli accenti gravi sono stati trasformati in acuti, ove occorre, uniformandoci all'uso corrente.

Carattere tondo	testo impaginato (in bozze o in edizione a stampa)
Courier	testo dattiloscritto
<i>Corsivo</i>	testo manoscritto
Barrato	parola o frase cassata ma decifrabile
Barrato doppio	parola o frase cassata prima di una ulteriore cassatura
Grassetto	parola o lettera soprascritta
<u>Sottolineato rosso</u>	testo scritto in nero o in blu e cassato con penna biro rossa
<u>Sottolineato rosso chiaro</u>	testo scritto in nero o in blu cassato con penna stilografica rossa
<u>Sottolineato blu</u>	testo scritto in nero o in rosso cassato con penna blu
\xyz/	testo inserito nell'interlinea superiore
testo in pedice	testo inserito nell'interlinea inferiore
***	parola non cancellata e non decifrabile
***	parola cancellata e non decifrabile
>...<	frase o insieme di parole non cancellate e non decifrabili
>...<	frase o insieme di parole cancellate e non decifrabili
parola	parola di dubbia lettura
[parola]	integrazione di parole lasciate incomplete dall'autore

INTRODUZIONE

1. *Intorno alle Donne di Messina*

Il titolo del presente paragrafo richiama quello del saggio di apertura di *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, dedicato al *Garofano rosso*,¹ *Viaggio intorno al «Garofano»*, nel quale Raffaella Rodondi ha approfondito e chiarito le brevi note al primo volume delle *Opere narrative*, dedicando ampio spazio alla vicenda compositiva e alla storia del testo. Così come in quella sede la studiosa, anche nelle prossime pagine si tratterà in modo diffuso delle edizioni delle *Donne di Messina*² e se ne affronteranno i nodi critici mettendo in risalto i principali punti di rottura tra una edizione e l'altra, pur nella considerazione complessiva del “viaggio” compiuto dal romanzo – nel senso di «processo conoscitivo così come Vittorini intendeva l'atto dello scrivere»,³ prendendo in prestito le parole di Italo Calvino – dalla dimensione della “ricostruzione” a quella del “boom economico”, dal 1946 al 1964.

Tre sono, infatti, le edizioni collocabili sotto il titolo generico di *Le Donne di Messina*: oltre alle due edizioni in volume uscite entrambe nella collana “Letteraria” di Bompiani, recanti il finito di stampare rispettivamente il 26 marzo 1949⁴ e il settembre 1964,⁵ si può individuare una prima edizione del romanzo nella pubblicazione uscita su «La Rassegna d'Italia» tra il febbraio 1947 e il settembre 1948 con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*,⁶ dal nome del vecchio Agrippa, anziano ex-ferroviere in cerca della figlia scomparsa, tra i protagonisti della vicenda.

¹ Raffaella Rodondi, *Viaggio intorno al «Garofano»*, in *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 13-163. A sua volta Rodondi si richiama al volume di Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.

² Nelle prossime pagine ci si riferirà al romanzo, inteso genericamente e non nelle sue diverse edizioni, con la sigla *DM*.

³ Italo Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, «Il Ponte», numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, p. 904.

⁴ Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949. D'ora in avanti *DM1*.

⁵ Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964. D'ora in avanti *DM2*.

⁶ L'edizione verrà indicata con *ZA*.

A queste edizioni occorre aggiungere altre pubblicazioni di più brevi brani, comparsi su quotidiani e riviste: *Fratelli e finestre nere*, «l'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 18 dicembre 1947; *Neve e Sicilia*, «Inventario», a. IV, n. 1, 1949, pp. 104-106; *La festa più grande che si abbia in Sicilia*, «La fiera letteraria», a. IV, n. 16, 17 aprile 1949, p. 2; *Se ne andavano tutti*, «Il Verri», n. 14, aprile 1964, pp. 50-55.

La vicenda editoriale dello *Zio Agrippa passa in treno* è intimamente legata a quella dell'incompiuto *Barbiere di Carlo Marx*, che Vittorini aveva iniziato a scrivere proprio prima di avviare la stesura dello *ZA* come continuazione del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Il legame fra le due stesure è testimoniato sulla stessa «Rassegna d'Italia», allorché, nel numero di febbraio 1947 dove compare la prima puntata dello *ZA*, si disattende l'annuncio precedentemente fatto (nel numero di dicembre 1946) sulla prossima pubblicazione del *Barbiere*. Il romanzo, infatti, pare essere stato scritto sulla spinta di una ispirazione fulminea, che aveva indotto Vittorini a mettere da parte l'altra opera, benché anch'essa sentita come un'urgenza sin dalla pubblicazione del *Sempione* (che, lo ricordiamo, uscì proprio nel gennaio del '47).

Riassumiamo brevemente la trama del romanzo, ambientato, nelle tre edizioni, al termine del secondo conflitto mondiale, nel 1946. Due sono i nuclei narrativi attorno ai quali ruotano le vicende raccontate: da una parte la storia dello zio Agrippa, anziano ex ferroviere partito in treno dalla Sicilia in cerca della sua unica figlia, scomparsa sul finire della guerra; dall'altra quella di un gruppo di sbandati che, scesi da un camion, decide di fermarsi stabilmente – dopo aver vagato per vari punti d'Italia, e scegliendo di non tornare nei propri luoghi d'origine – in un paese abbandonato e distrutto dai bombardamenti, nell'Appennino tosco-emiliano, poco lontano da Modena, per dare avvio alla ricostruzione. Tra tutte, emerge la figura di Ventura, la cui determinazione a riavviare le consuete attività produttive, prima fra tutte l'agricoltura, nasconde in realtà la necessità di rinnegare il proprio passato da fascista, a causa del quale dovrà scontrarsi con l'ambiguo Carlo il Calvo, figura che fa da raccordo tra i due nuclei narrativi del romanzo. All'interno della vicenda corale della comunità appenninica si innesta, come in molti altri romanzi vittoriniani, la storia d'amore che si consuma tra Ventura e Siracusa, giovane donna della quale si conosce solo la provenienza siciliana. L'amore fra i due, scontrandosi con la necessità di punire tutti i fascisti sfuggiti ai partigiani durante la guerra civile, avrà un esito tragico poiché Ventura si risolverà a farsi prendere dai partigiani che lo stanno

ancora cercando, consegnandosi con le mani sporche del sangue della donna, vittima innocente. *Grosso modo*, la vicenda ha un esito simile sia nell'edizione in puntate sia nella prima edizione in volume (vedremo più avanti le varianti puntuali che ci impongono di non definire identiche le due edizioni), mentre un finale del tutto differente è quello dell'edizione del 1964, dove l'autore – in seguito a delle scelte ideologico-poetiche ben precise – decide di eliminare sia l'omicidio di Siracusa sia la cattura di Ventura, stravolgendo così completamente l'impianto narrativo del romanzo.

Vediamo ora nel dettaglio quali sono i mutamenti macroscopici subiti dal romanzo, partendo dagli indici.

Lo zio Agrippa passa in treno uscì, come anticipato sopra, su «La Rassegna d'Italia»⁷ in quindici puntate, così distribuite:

prima puntata: capp. I-VI, n. 2, febbraio 1947, pp. 57-71;

seconda puntata: capp. VII-XIII, n. 3, marzo 1947, pp. 57-71;

terza puntata: capp. XIV-XXVIII, n. 4, aprile 1947, pp. 58-85;

quarta puntata: capp. XXIX-XXXVI, n. 5, maggio 1947, pp. 54-66;

quinta puntata: capp. XXXVII-XL, n. 6, settembre-ottobre 1947, pp. 65-82;

sesta puntata: capp. XLI-XLVI, nn. 11-12, novembre-dicembre 1947, pp. 60-83;

settima puntata: capp. XLVII-L, n. 1, gennaio 1948, pp. 69-82;

ottava puntata: capp. LI-LIV, n. 2, febbraio 1948, pp. 176-191;

nona puntata: capp. LIV (*continua*)-LV, n. 3, marzo 1948, pp. 324-334;

decima puntata: capp. LV (*continua*)-*LII, n. 4, aprile 1948, pp. 437-452;

undicesima puntata: capp. *LII-LVIII, 5, maggio 1948, pp. 570-583;

dodicesima puntata: capp. *LVI (sinossi: cinque capitoli)-LXV, n. 6, giugno 1948, pp. 665-677;

tredecima puntata: capp. LXVI-LXVIII, n. 7, luglio 1948, pp. 770-778;

quattordicesima puntata: capp. (sinossi: cap. LXIX) LXXIII-LXVII, n. 8, agosto 1948, pp. 864-888;

quindicesima puntata: capp. LXXVIII-LXXIX (sinossi: capp. LXXX-XCIV), n. 9, settembre 1948, pp. 967-972.

Vi è qualche imprecisione nella numerazione dei capitoli (che abbiamo segnalato nell'indice con un asterisco): il cap. LII dovrebbe essere numerato LVI, mentre nella dodicesima puntata si registra la sequenza errata LVI-LXV, che andrà corretta in LIX-

⁷ La rivista, fondata diretta da Francesco Flora, ebbe vita breve: il primo numero uscì nel gennaio 1946, ma le scarse vendite portarono al cambio di direzione, dal 1948 affidata a Sergio Solmi, e alla chiusura con il numero di novembre-dicembre 1949. Cfr. Stefano Lanza, «La Rassegna d'Italia». *Profilo di una rivista letteraria italiana nel II dopoguerra: il contesto culturale, l'ideologia e il percorso editoriale*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Genova, a.a. 2013/2014.

LXV, con sinossi di cinque capitoli (è l'autore stesso a segnalare che sono cinque i capitoli mancanti, vd. *ZA*, dodicesima puntata, p. 674: come si può agevolmente notare, lo scarto tra il cap. LVI e il cap. LXV non è di cinque capitoli ma di nove; la numerazione andrà dunque corretta in LX-LXIV); la successione dei capitoli della puntata quattordicesima, infine, risulta interamente scorretta: l'autore riassume brevemente il contenuto del cap. LXIX (vd. *ZA*, quattordicesima puntata, p. 864), la narrazione prosegue senza la numerazione di capitolo, per poi riprendere dai capp. LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII (l'errore andrà corretto con la serie: LXX-LXXIV). Il numero dei capitoli effettivamente pubblicati, dunque, è settantasei (sei dei quali sono in sinossi), e non settantanove.

Nell'*Avvertenza* premessa al volume del 1949 Vittorini si riferirà a questa edizione usando il termine «stralci», mettendone in rilievo l'incompletezza. Ciò che risalta a un primo esame dell'indice sopra riportato è, infatti, proprio la presenza dei riassunti, inseriti da Vittorini per completare la narrazione e fornire ai lettori le informazioni necessarie per procedere nella vicenda, senza dover ritardare ulteriormente, come scrive l'autore nella dodicesima puntata,⁸ la pubblicazione del volume:

Alcuni capitoli non essenziali alla comprensione della vicenda sono stati qui omessi e altri ne verranno omessi in seguito per evitare che la pubblicazione in volume del romanzo venga eccessivamente ritardata dalla sua pubblicazione a puntate sulla nostra rivista. I capitoli omessi a questo punto sono cinque, nei primi due dei quali si torna ad incontrare lo zio Agrippa sul treno, e nei successivi tre si danno le premesse della scena che segue.⁹

Il testo pare redazionale (si noti la dicitura «nostra rivista»), tuttavia vi si trovano alcune informazioni che furono senza dubbio fornite da Vittorini: innanzi tutto la valutazione di trascurabile importanza data ai brani espunti (la loro “non essenzialità”), che non può essere stata espressa da altri che non sia l'autore stesso; in secondo luogo la considerazione che una dilatazione dei tempi di pubblicazione sulla rivista potesse provocare vistosi ritardi nei confronti di Bompiani, tanto che le sinossi vengono inserite solo a partire dalla dodicesima puntata, quando ormai la pubblicazione per l'editore milanese è data per imminente.

⁸ Inserita tra il cap. *LVI (che, come si è detto, correggendo la numerazione dovrebbe essere indicato come cap. LIX) e il cap. LXV, *ZA*, «La Rassegna d'Italia», 6, giugno 1948, p. 674.

⁹ Tutte le sinossi sono in carattere corsivo.

La seconda sinossi, invece, riguarda un solo capitolo («LXIX») e ha come oggetto il «colloquio al Caffè Fidelio» tra Ventura e Carlo il Calvo: esattamente come nel caso precedente l'autore ha ben chiaro il suo contenuto, sebbene, come vedremo, manchi qui ogni riferimento all'arrivo dei cacciatori, intorno ai quali ruoterà tutto il seguito del romanzo, e che invece vengono in questa sede presentati *ex abrupto* nel cap. LXXIII.¹⁰ La narrazione precipita così verso il finale, nelle ultime due puntate, con il dialogo fra Ventura e Siracusa cui si alterna la discussione presso il locale della mesquita nella quattordicesima puntata e, nell'ultima, dopo altre battute scambiate fra i due amanti e la scena dell'assassinio.

Segue poi una sinossi, della quale riportiamo il testo integrale:

Qui terminiamo con la pubblicazione a puntate. Ma il romanzo, in corso di stampa presso Bompiani, continua con ancora quindici capitoli (LXXX-XCIV) dai quali si viene a sapere che Ventura, avendo ucciso la ragazza, riesce a costituirsi; che la lotta tra la gente del villaggio e gli antichi proprietari non si arresta e anzi si fa più accanita; e che lo zio Agrippa, dopo un ultimo passaggio sulla linea dove l'abbiamo sempre incontrato, cambia treno.

L'insieme dei novantaquattro capitoli è diviso, nel volume, in diciannove parti e per la ricorrenza di alcune di esse intitolate allo zio Agrippa si è scelto come titolo di tutto il romanzo: Lo zio Agrippa passa in treno.

Il piano del romanzo è dunque chiaro al suo autore, tanto da poterne definire il numero esatto dei capitoli e il loro contenuto. Ciò che però da più parti è stato rilevato – se ne parlerà diffusamente in seguito – è la presenza di alcune imprecisioni in tale sintesi, poiché in *DMI* non si avverte (o si presenta comunque con sviluppi di certo meno violenti rispetto a quelli prospettati) quella che l'autore qui descrive come “lotta accanita” fra abitanti del villaggio e antichi proprietari, mentre manca qui un riferimento anche alla “notte dei morti”, con la quale si chiude il romanzo del 1949.

Corrisponde invece a verità la descrizione dell'organizzazione complessiva del romanzo in volume, i cui capitoli (in numero di novantacinque e non novantaquattro, come anticipato nella sinossi) sono effettivamente suddivisi in blocchi narrativi (venti e non diciannove) a ciascuno dei quali è assegnato un titolo, e – con una ulteriore partizione – inseriti in tre parti.

Le imprecisioni vittoriniane proseguono, tuttavia, anche nell'edizione in volume, nella cui *Avvertenza* si legge: «Di una prima stesura di questo romanzo [...] è stata pubblicata

¹⁰ *Z4*, quattordicesima puntata, p. 867.

una serie di stralci sulla *Rassegna d'Italia* a partire dal febbraio 1947 fino a luglio del 1948», date che non corrispondono a quelle di pubblicazione del volume sulla rivista diretta da Francesco Flora, dal momento che la pubblicazione in puntate non terminò a luglio 1948, come indicato da Vittorini, ma a settembre dello stesso anno; meno evidente, e forse trascurato per ragioni di brevità nell'Avvertenza, è il fatto che la pubblicazione si sia arrestata nei mesi di giugno, luglio e agosto del 1947.

Questo è l'indice del volume:

PARTE PRIMA

Io pugliese, io milanese (I-III)
Camion fermo sulla strada (IV-VII)
Lo zio Agrippa passa in treno (VIII-X)
Il facile com'è il difficile (XI-XIV)
In treno con lo zio Agrippa. Trattato delle mine (XV-XVII)
Le donne di Messina (XVII-XXIII)
In treno con lo zio Agrippa. I punti di fuoco (XXIV-XXX)
Seconda età di una riunione (XXXI-XXXVIII)
Terza età di una riunione (XXXIX-XLV)

PARTE SECONDA

Lo zio Agrippa passa in treno (XLVI-XLIX)
I nomi (L-LII)
I soprannomi (LIII-LV)
La scure dissepolta (LVI-LVIII)
In treno con lo zio Agrippa. I mutismi degli uomini (LIX-LXVIII)
Le pipe della pace (LXI-LXVIII)
I cacciatori (LXIX-LXXIV)
Lo strazio delle madri (LXXV-LXXVIII)

PARTE TERZA

Strazio e di nuovo nomi (LXXIX-LXXXVI)
Lo zio Agrippa cambia treno (LXXXVII-XC)
I nomi dietro a noi (XCI-XCV)

Il raggruppamento per titoli, che scompariranno nell'edizione del 1964, separa, alternandoli, i due nuclei narrativi del romanzo – quello che ha per protagonista lo zio Agrippa, e quello (più ampiamente sviluppato) del gruppo di sbandati che si stabiliscono in un villaggio abbandonato sull'Appennino – che già risultavano ben distinguibili nella precedente edizione e che ora assumono una maggiore evidenza: i titoli assegnati, infatti, manifestano la volontà autoriale di produrre un andamento ricorsivo, con le frequenti variazioni sui titoli “Lo zio Agrippa passa in treno” e “Nomi”.

Oltre a questi elementi peritestuali, come già anticipato, l'autore dice di aver lasciato «rare»¹¹ pagine nella veste da loro assunta precedentemente, e ha modificato tutte le altre: sul piano macroscopico, ha accorpato alcuni capitoli (per es. *ZA*, capp. II e III diventano *DM 1*, cap. II), ne ha smembrati altri (*ZA*, cap. XL risulta ripreso, *passim*, in *DM 1*, capp. XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII; *ZA*, cap. XLI corrisponde a parti di *DM 1*, capp. XXXVI e XXXIX), ne ha eliminati altri ancora (*ZA* XXI e XXIII), mentre sul piano delle più minute varianti testuali Vittorini ha modificato la veste linguistica e stilistica (si tratta perlopiù di varianti sinonimiche che elevano o abbassano il tono, a seconda dei casi; o di modifiche volte a condensare alcuni giri di parole), mantenendo tuttavia il tono lirico e le pagine di bella scrittura, destinate invece a scomparire nella edizione del 1964.

La prima edizione non viene infatti accolta come un momento di definizione e di cristallizzazione del lavoro che aveva tenuto impegnato l'autore nei due anni precedenti, ma come un obbligo da assolvere in vista di una più adeguata revisione, che giunge a maturazione solo quindici anni dopo ed è il frutto di un lavoro intermittente ma continuo che prende avvio all'indomani dell'uscita della prima edizione in volume.

Ancora una volta occorre partire dalla *Nota* che precede *DM2* per comprendere quali siano gli aspetti ai quali Vittorini intende dare maggiore rilievo:

Una prima edizione di questo romanzo è stata pubblicata quattordici anni fa e non è mai stata, per mio esplicito desiderio, ristampata. L'attuale stesura è frutto di una revisione eseguita a intermittenze nel '52, nel '57 e nell'inverno di quest'anno. Divisa in due parti, essa è da considerare, rispetto all'originaria, solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda.

L'autore mette subito in evidenza il fatto di aver negato l'autorizzazione a nuove edizioni, aggiungendo, subito dopo, quali siano stati i tempi della revisione e i momenti fondamentali, individuati nel 1952 e nel 1957, e nell'inverno del 1964: in tal modo Vittorini chiarisce che la riscrittura non è stata compiuta in un unico periodo, bensì durante l'intero arco di tempo intercorso fra l'edizione del '49 e la successiva. Il risultato di questa revisione è un romanzo composto da due parti, la prima delle quali, a detta dell'autore, è stata solamente «corretta e riordinata», mentre la seconda è stata interamente «riscritta» e, soprattutto, «ripensata»: il romanzo che ne risulta, si intuisce già da questa breve presentazione, ha un nuovo finale, le vicende presentate nella

¹¹ Così si legge nell'Avvertenza premessa a *DM1*.

precedente edizione hanno subito non una mera revisione, ma sono state interamente “rifatte”, ripensate, permeate dei nuovi stimoli intercettati nei quattordici anni di intermittente revisione. L’indice risulta dunque costituito da due Parti e un Epilogo, all’interno dei quali si distribuiscono rispettivamente cinquantacinque, ventidue e sei capitoli, per un totale di ottantatré. Eliminati tutti i titoli di sezione presenti nella precedente edizione, la narrazione procede senza che si distinguano i capitoli dedicati allo zio Agrippa e quelli dedicati alla vicenda di Ventura, Siracusa e degli abitanti del villaggio, con l’esodo rurale degli abitanti del villaggio, che vengono sedotti dalle descrizioni esaltanti della vita cittadina riportate dai partigiani. Il romanzo prende dunque una direzione completamente diversa rispetto alla precedente edizione, chiudendo su Ventura che, ormai ridotto a ombra della sua donna, ha perduto del tutto la propria autorità e vive fuori dalla storia, lontano dal progresso verso il quale tanti dei suoi vecchi compagni ormai si sono indirizzati.

Il mutamento, si intuisce già con i rapidi accenni appena forniti, è radicale, dal momento che l’autore non solo stravolge il finale, ma modifica profondamente le ragioni che spingono alcuni dei personaggi all’azione: se nelle prime due edizioni i partigiani sono animati da un profondo desiderio di vendetta e intendono punire il fascista sfuggito alla polizia politica durante la guerra civile, nell’edizione del 1964 i partigiani sono ormai l’ombra di ciò che essi avevano rappresentato, trasformati in promotori del progresso e dell’industrializzazione urbana. Se prima era fortemente sentito il problema del male e della punizione di chi avesse sostenuto una causa sbagliata, ora i partigiani sono i primi a subire il fascino del boom economico (anacronisticamente fatto risalire indietro al ’46) e a farsi promotori di ideali che si discostano da quelli socialisti delle prime edizioni.

La riscrittura, dunque, non è un mero lavoro di revisione linguistico-stilistica, ma diviene il mezzo attraverso il quale veicolare i profondi mutamenti intervenuti in Italia negli anni intercorsi fra il 1949 e il 1964, anni durante i quali non solo si era costituita la repubblica italiana, ma si erano radicalmente modificati i rapporti di produzione e gli italiani avevano conosciuto un profondo e radicale processo di inurbamento: l’utopia socialista proposta nel romanzo del ’49, ormai, risultava anacronistica. Accanto a questi, anche gli interessi intellettuali di Vittorini – dei quali si ha ampia testimonianza negli scritti e nello stesso progetto del «Menabò», negli appunti delle *Due tensioni*, nei progetti editoriali avvitati negli anni ’50 e nei primi anni ’60 – avevano virato verso una nuova

concezione della letteratura e della forma romanzo, dalla quale l'autore si era progressivamente distaccato (specialmente dal “romanzo lungo”) e alla quale tuttavia era ritornato per sperimentarne un'ultima volta le potenzialità.

La riscrittura delle *Donne di Messina* risulta dunque tanto più significativa se la si indaga a partire proprio da quest'ultimo aspetto: a differenza di altri testi rimasti inediti o volutamente dimenticati dall'autore,¹² il romanzo viene sottoposto a una revisione che, se da una parte ci mostra un Vittorini progressivamente più distante dalle questioni che lo avevano occupato fino agli anni della guerra, dall'altra mette in risalto la forte consapevolezza dell'autore dei limiti del mezzo del quale dispone (il romanzo, appunto), ma ancora intenzionato a servirsene, al fine di epurarlo da quell'«oppio rassicuratore che è il vecchio piacere mistico (del romanzo ottocentesco)».¹³ La doppia riscrittura alla quale Vittorini sottopone il romanzo si configura, dunque, come una continua e interminabile riflessione sul ruolo della letteratura nella società postbellica e sulle modalità attraverso le quali la prosa (sia essa romanzesca o no) abbia la capacità di esprimere e farsi chiave di lettura per una realtà nuova e in evoluzione.

2. Varianti, stesure, redazioni.

Condurre un discorso sulle riscritture vittoriniane comporta, di necessità, una riflessione preliminare su cosa si intenda per “riscrittura” e su quale sia lo statuto critico-filologico di questo concetto. Le due avvertenze che precedono le edizioni del 1949 e del 1964 delle *Donne di Messina* forniscono alcuni utili spunti dai quali si può prendere avvio, poiché consentono di approfondire gli aspetti editoriali di tale operazione, ma anche di ragionare sulle applicazioni di questo concetto nel differente contesto degli studi filologici. Alle ragioni appena citate, si aggiunge la necessità di indagare l'argomento anche sotto il profilo terminologico, dal momento che Vittorini stesso si serve di numerosi – e non sempre perspicui – termini per descrivere l'operazione da lui compiuta. Aprendo *DMI*,

¹² Si pensi, ad esempio, alle *Città del mondo*, delle quali si dirà più avanti.

¹³ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 143 (nuova edizione, Macerata, Hacca, 2016, p. 170: ove non diversamente indicato, si farà comunque riferimento alla prima edizione del volume). L'appunto va letto in relazione – fra gli altri – con i «*novocenteschi*», poiché il primo riguarda il punto di vista del lettore, quest'ultimo quello dell'autore.

sul verso della pagina del frontespizio si trovano le canoniche indicazioni del *copyright*, precedute, in alto, da una *Avvertenza*:

Di una prima stesura di questo romanzo, molto più lunga e in sostanza diversa dalla presente, è stata pubblicata una serie di stralci sulla *Rassegna d'Italia* a partire dal febbraio 1947 fino a luglio del 1948. Ma rare sono le pagine del libro com'è ora che coincidano esattamente con pagine del libro come era (intitolato *Lo zio Agrippa passa in treno*) nella prima stesura.

L'attenzione è immediatamente richiamata dal fatto che quella che si presenta è una *nuova stesura*, più breve e differente dalla precedente, che era stata pubblicata in «stralci» su una rivista, e dalla quale l'edizione in volume si discosta in seguito a una revisione che ne ha modificato (quasi) ogni singola pagina. Vittorini dunque conferma ai lettori quanto aveva già annunciato nell'ultima puntata dello *Zio Agrippa (ZA)*, cioè che il romanzo avrebbe mutato il titolo e che sarebbe stato presentato nella sua completezza, con le sequenze narrative lì presentate in sinossi. L'indicazione del cambiamento di titolo è fondamentale, poiché in esso risiede uno dei problemi principali relativi al concetto di riscrittura.

È quindi forse utile prendere le mosse dalle definizioni stabilite nell'ambito della biblioteconomia, dove i termini “riscrittura”, “rifacimento”, “rielaborazione” sono usati come sinonimi per definire «opere distinte che, pur rimanendo all'interno dello stesso genere dell'opera da cui derivano, si presentano come opere nuove»,¹⁴ cioè sono «stesure o redazioni rielaborate, dovute allo stesso autore [...] identificate con titoli differenti».¹⁵ Esse sono distinte da quelle che vengono definite come «*espressioni* di una stessa opera»,¹⁶ vale a dire le «versioni o modificazioni, realizzate dall'autore (o autori) dell'opera originale o da altri, che, mantenendo la natura e il carattere di questa, hanno lo scopo di permetterne, ampliarne o prolungarne la fruizione»: ¹⁷ appartengono a questa categoria un numero notevole di casi ormai canonici della filologia d'autore, poiché l'ICCU definisce come «*espressioni* di una stessa opera»

a. le versioni, stesure o realizzazioni, e i relativi abbozzi, prodotti dallo stesso autore (o autori), quando non si tratta di rielaborazioni comunemente identificate con titoli diversi; b. le versioni, edizioni o realizzazioni che hanno lo scopo di ricostruire o comunque rendere

¹⁴ REICAT, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), *Normative catalografiche*, cap. 11, par. 1, Roma, 2016 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Normative_catalografiche).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, cap. 10.

¹⁷ *Ibidem*.

disponibile il testo originale (o altro tipo di contenuto), secondo la volontà dell'autore o differenti scelte editoriali; c. le versioni ridotte o ampliate, aggiornate o rivedute, che hanno lo scopo di permettere fruizioni differenziate dell'opera originale o di mantenerne la funzione nel tempo; d. le traduzioni, le trascrizioni, le riproduzioni e le esecuzioni che hanno lo scopo di permettere la fruizione dell'opera in un'altra lingua o notazione o con mezzi diversi.¹⁸

Non si ha dunque un rifacimento quando il titolo di un'opera rimane identico, nel caso in cui l'opera pubblicata risponde a una volontà autoriale precedentemente non rispettata, quando si danno alle stampe testi le cui lezioni si riferiscono ad abbozzi o a stesure in qualche modo riconducibili a un'opera già data alle stampe, e infine in occasione della stampa di versioni "rivedute", "corrette" o "ampliate". L'ICCU ribadisce le questioni appena illustrate con alcune precisazioni sui casi in cui non si può catalogare un'opera (libraria, musicale, o artistica) come "nuova": il primo caso è quello delle «edizioni con titoli diversi ma senza differenze rilevanti di contenuto o forma», il secondo è quello di «versioni modernizzate o semplificate sotto il profilo linguistico, musicale o tecnico», il terzo è il caso di «versioni aggiornate o rielaborate che conservano il titolo dell'opera e l'eventuale indicazione del suo autore».¹⁹

Risulta dunque evidente che, se da una parte il titolo è un elemento discriminante per la definizione della categoria di "rielaborazione", dall'altro non è il solo mutamento del titolo a dar vita a una nuova opera, poiché quanto affermato nel frontespizio deve essere poi corrispondente all'effettiva novità di contenuto.

Il caso delle *Donne di Messina* non si può dunque ricondurre a questa tipologia descrittiva: *ZA*, infatti, pur avendo un titolo diverso, non costituisce un romanzo *altro* rispetto all'edizione del 1949, dal momento che i contenuti rimangono in parte coincidenti con quelli dell'edizione in puntate; l'edizione del 1964, invece, rispetto alla precedente, risulta essere un'opera nuova, soprattutto se si legge il romanzo alla luce delle novità innestate a partire dalla seconda parte (novità poetiche e ideologiche, che stravolgono profondamente anche il contenuto del romanzo). Sembra dunque che il romanzo vittoriniano (nelle sue edizioni) rientri, secondo le rigide norme di catalogazione bibliografica, all'interno delle "espressioni di una stessa opera", in quanto l'autore ha proceduto a una revisione che, nel caso delle due prime edizioni, ne ha mantenuto la sostanza, intervenendo con la macroscopica variazione del titolo; nel caso della seconda

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, cap. 11, par. 1.

e terza edizione, invece, a fronte della conservazione di un identico titolo, l'autore ha proceduto a una drastica ricomposizione della materia narrativa. Non occorre, tuttavia, abbandonare l'ipotesi di prendere in prestito la terminologia bibliografica appena commentata, dal momento che le stesse indicazioni fornite dall'ICCU contemplano la possibilità di utilizzare il concetto di "rielaborazione" anche per un caso come quello delle *Donne di Messina*: il cap. 10 par. 3 (*Versioni accresciute, rivedute o aggiornate*), infatti, in aperta contraddizione con quanto detto prima, dal momento che il vocabolo "rielaborazione" era prima stato usato nel caso di "opere distinte", si serve di questo termine per segnalare che le opere «completamente rielaborate», se mantengono lo stesso titolo, non possono definirsi un'opera nuova. È, ad ogni modo, lo stesso Vittorini ad alimentare l'ambiguità, dal momento che nella nota che precede l'edizione del 1964, afferma che quello appena pubblicato *non è un altro* romanzo, ma una «nuova stesura», da «considerare, rispetto all'originaria, solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda».²⁰ Il legame con l'edizione del 1949, dunque, non viene reciso, bensì consolidato sulla base della "novità" che deriva dal lungo processo revisorio: se da un lato l'autore informava coloro che non ne erano al corrente dell'esistenza di una edizione precedente, dall'altro rassicurava quanti avevano già avuto modo di leggerla (e, coloro che avevano conosciuto le vicende dello zio Agrippa attraverso la lettura delle quindici puntate comparse su «La Rassegna d'Italia») delle novità contenute nella nuova stesura. Si può dunque parlare di "riscrittura", a nostro parere, anche nel caso del romanzo vittoriniano, sottolineando appunto l'aspetto, ora messo in luce, della unitarietà del romanzo, pur nelle sue tre edizioni.²¹

²⁰ Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964. La dicitura «Nuova stesura» compare nel frontespizio, la nota compare invece sul *verso* del frontespizio ed è ripresa, in terza persona e con qualche variante, nel risvolto di copertina.

²¹ Tale tesi è per altro confermata dalla prassi attuata dal Catalogo SBN, dove *Z4* non è presente (forse in quanto parte di un'uscita periodica), mentre *DM2* (Milano, Bompiani, 1964) è distinta dalla precedente edizione del 1949 dall'indicazione «nuova stesura», collocata nel campo "edizione", con ogni probabilità inserita dal catalogatore nella descrizione bibliografica perché è indicata come tale nel frontespizio (la scheda è consultabile al seguente link: http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&resultForward=opac%2Ficcu%2Ffull.jsp&x=0&select_db=solr_iccu&y=0&do_cmd=search_show_cmd&searchForm=opac%2Ficcu%2Ffree.jsp&db=solr_iccu&nentries=1&rpnlablel=+Tutti+i+campi+%3D+le+donne+di+messina+vittorini+%28parole+in+AND%29+&rpquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522donne%2Bmessina%2Bvittorini%2522&&fname=none&from=2). Si veda, relativamente alla questione, Giorgio Montecchi e Fabio Venuda, *Manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 2013⁵, pp. 134-135, dove vengono fornite le indicazioni di catalogazione relative all'edizione («Fonte da cui ricavare le informazioni: frontespizio o suo sostituto nel caso manchi; pagine preliminari, costituite dalle prime pagine che precedono la prima pagina del testo, ad esempio il verso del frontespizio e l'occhietto; la copertina; il colophon»), benché non venga dato uno spazio significativo alle "edizioni rivedute", accostate alle "nuove edizioni" senza che ne siano sottolineate le peculiarità.

Trasferendo adesso la riflessione sul piano strettamente filologico, è forse utile ricordare che ciascun autore, nella stesura delle proprie opere, compie un lavoro di rielaborazione volto alla definizione di un testo il più possibile rispondente alla propria idea, procedendo o per ampliamento o per riduzione o assemblando passi slegati o seguendo altre vie (è il caso, citato tra le norme ICCU, delle «versioni, stesure o realizzazioni, e i relativi abbozzi»²²). Occorre dunque interrogarsi se, nell'ambito della filologia d'autore, si possa pensare alla riscrittura come a una categoria valida anche a fini ecdotici o se essa sia da considerare una condizione intrinseca di *ogni* testo (per dirla con Contini, la «sua condizione di caleidoscopica variabilità»²³) e sia dunque superfluo definirne lo statuto, in quanto coincidente con la «scrittura». Pochi, infatti, sono gli studi riservati alla questione,²⁴ che tuttavia si legge – quasi come carsico ambito di interesse – fra le brevi considerazioni di numerosi studiosi.

Si prenda ad esempio Folena,²⁵ che nelle sue considerazioni sulla «dinamica» del testo moderno – scritte a commento di *Filologia e critica* di Lanfranco Caretti²⁶ – propone una terminologia che va dal campo ristretto delle *varianti* a quello più ampio delle *redazioni*, proponendo come «fase intermedia» quella delle *stesure*, laddove Caretti aveva invece distinto fra «correzioni parziali e locali», «varianti ampie e profonde», «mutamenti strutturali e infine, come caso limite, duplicità o triplicità di redazioni»²⁷. Folena individua così le tre categorie principali di indagine filologica, ponendo le basi di quanto dirà, poco dopo, relativamente alla terminologia utilizzata dai filologi per descrivere la «mobilità del testo», e cioè la distinzione fra i termini «variante» e «correzione» proposta già da Contini, ma anche riflettendo sulle tipologie di apparati, e in particolare problematizzando la differenziazione fra apparato «sincronico» (quello che dà conto della tradizione a stampa) e «diacronico» (quello che dà conto del movimento interno ai vari testi) proposta da

²² Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), *Normative catalografiche*, cap. 10, Roma, 2016.

²³ Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, 1977.

²⁴ L'interesse in ambito francese sulla questione potrà forse aprire uno spazio per le ricerche anche sulla letteratura italiana: il numero del 2017 della rivista «Genesis» è intitolato *Après le texte*, il cui tema è proprio «De la réécriture après publication».

²⁵ Gianfranco Folena, *Statica e dinamica del testo*, «Letteratura», n.s., a. 1, n. 3, 1953, pp. 82-84.

²⁶ Lanfranco Caretti, *Filologia e critica*, «Aut Aut», 12, 1952, pp. 484-506, riproposto in *Filologia e Critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e infine come appendice a *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 471-488 (che rispetto alle precedenti edizioni contiene delle note di aggiornamento bibliografico), dal quale si cita. In questa sede, lo studioso aveva proposto una vasta serie di noti esempi di «rifacimenti completi, cioè di doppie redazioni» (p. 472), da Boccaccio a Petrarca, da Ariosto a Parini, da Manzoni a Verga.

²⁷ Ivi, p. 476.

Caretti,²⁸ da sostituire, secondo il suo parere, con i termini “statico” e “dinamico”, adducendo come motivazione il fatto che, ad esempio, le correzioni apportate in corso di stampa o in bozze hanno uno statuto ambiguo e aggiungendo:

Mi pare che la distinzione sincronica-diacronia [*sic*] potrebbe essere fruttuosamente portata in questo campo per indicare le correzioni “sincrone” entro una stessa redazione separandola anche nel nome da quelle appartenenti a tem[*p*]i e redazioni diverse (p. es. nell’ediz. dei *Promessi Sposi* le correzioni eseguite durante la stampa del ’40 da quelle operate sopra la stampa del ’25-’27).²⁹

Nelle ragioni della proposta dei termini “statico” e “dinamico” risiede dunque la volontà di moltiplicare i piani d’indagine, al fine di rendere l’analisi quanto più possibile completa e al contempo fruibile. Tale riflessione terminologica porta per altro con sé, dunque, anche un suggerimento operativo, dal momento che Folena si trova a riflettere sulle implicazioni che le scelte del filologo hanno anche sul piano della leggibilità di una edizione critica.³⁰ Ancora più utile al nostro discorso è quanto lo studioso scrive poco oltre:

Un altro punto che presenta incertezze e problemi particolari è il rapporto fra varianti e redazione: mentre la nozione di variante non interessa generalmente la struttura, quando parliamo di redazione diversa di un’opera o di un frammento pensiamo a una struttura mutata, a un organismo che coinvolge più intimamente il tono e il carattere dell’insieme.

Il punto è delicato, anche perché la diversa valutazione del rapporto può determinare la configurazione tecnico-didascalica degli apparati di varianti o delle appendici di redazioni. Quando il coagulo delle varianti intorno a un nucleo storico determinato dia *nell’insieme* un risultato qualitativamente differente, oppure quando le differenze testuali siano sensibili, converrà di solito pubblicare le diverse redazioni del testo separatamente, mettendo in rilievo quella “ottima” e le altre subordinando in senso orizzontale: e questo per salvare l’unità sincrona delle singole redazioni, ciascuna provvista del suo corredo eventuale di varianti.³¹

Ragionando sempre su un piano “operativo”, Folena si pone dunque in modo inequivocabile il problema delle diverse redazioni di una stessa opera, caratterizzate dal

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 471-472.

²⁹ Gianfranco Folena, *Statica e dinamica del testo*, cit., p. 83.

³⁰ Queste riflessioni terminologiche verranno portate avanti negli anni seguenti anche da Dante Isella, che ha proposto, nella sua edizione critica del *Giorno* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1969), la distinzione tra apparato genetico ed evolutivo, indicando con il primo un apparato che dia conto della genesi del testo, prendendo come testo di riferimento l’ultimo stadio ricostruibile, mentre con il secondo un apparato che rappresenti, appunto, l’evoluzione del testo, dal suo primo “strato” all’ultimo e più recente.

³¹ Gianfranco Folena, *Statica e dinamica del testo*, cit., pp. 83-84.

mutamento dell'intera *struttura*, da variazioni sostanziali nel «tono» e nel «carattere» dell'opera, da mutamenti di tipo *qualitativo*, e suggerendo una scelta ecdotica coincidente con quella già formulata da Caretti, che riportiamo:

il nostro compito non è già quello di distinguere il sano e il corrotto, ma quello piuttosto di identificare le varie fasi dell'elaborazione artistica, di fissare il profilo delle varie stesure, di stabilire – sin dove è possibile – i rapporti fra le stesure stesse (e qui il curatore, che non intenda fermarsi alla riproduzione diplomatica, dovrà pagare spesso di persona congetturando). Non di un archetipo, dunque, si tratta, ma di vari archetipi, caso mai, reperiti in modo che risulti in evidenza quello più autorevole e definitivo, secondo la volontà esplicita e responsabile dell'autore, e che siano nitidamente ordinati in progressione cronologica quelli, per così dire, provvisori: le anticipazioni approssimative del testo maggiore, i gradi di avvicinamento ad esso (abbozzi, prime stesure, elaborazioni intermedie, ecc.).³²

Folena porta l'esempio della edizione dei *Ricordi* di Guicciardini realizzata da Spongano,³³ nella quale il filologo ha scelto di pubblicare in appendice le redazioni precedenti, in modo che «il lettore che voglia valutare le varie stesure nel loro complesso e aver chiaro lo svolgimento totale potrà ricomporre le fasi anteriori sulla scorta delle tavole di raffronto plurime, nelle quali è posto il rapporto fra ogni redazione e le altre».³⁴ Note, ancora una volta, dedicate alla descrizione delle scelte ecdotiche e di rappresentazione compiute dai curatori, con ricadute anche sullo statuto della riscrittura (o “redazione”) come concetto filologico e sul suo ambito di applicazione nell'esame della messe di materiali conservata negli archivi. A riprova della validità di queste affermazioni si può citare quanto scrive Domenico De Robertis:

Vorrei mettere in guardia dalla tendenza sempre più accentuata, per qualunque vicenda soprattutto recenziere di ripensamento e rimaneggiamento, ad allineare tutte le serie, ad imitazione di quei degni esempi, a ciò incoraggiando la dilatata disponibilità degli archivi, in particolare contemporanei. La pubblicazione in successione dei veri *Porti sepolti* e *Allegrie* ungarettiane (per i libri seguenti il problema nemmeno si pone) non avrebbe, per così dire, senso critico.³⁵

³² Lanfranco Caretti, *Filologia e critica*, cit., p. 476. M

³³ Francesco Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di Raffaele Spongano, Firenze, Sansoni, 1951.

³⁴ Ivi, p. 84.

³⁵ De Robertis in *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 390.

Non, dunque, la ripubblicazione delle diverse redazioni ponendole sullo stesso piano, ma un più critico atteggiamento volto alla proposta di una interpretazione che tragga luce dalle differenti (e differenziate) suggestioni che forniscono i testi stessi. Una soluzione al problema rappresentativo (ma anche, in definitiva, critico) è proposta anche da Dante Isella con un esito simile a quello di De Robertis, mostrando le scelte compiute dai filologi per l'edizione delle *Rime* del Tasso, per le *Poesie varie* pariniane e per *I Promessi Sposi*, opere che rappresentano notissimi esempi di riscrittura. Citando solamente le considerazioni applicabili al nostro discorso, noteremo che Isella mette in risalto, per il lavoro compiuto e da compiere su Tasso, che non è funzionale – né utile – offrire al lettore *un solo testo* con un «apparato di dimensioni spropositate», mostrando come sia invece più appropriato proporre *i testi* rappresentativi delle tappe intermedie più significative dell'instancabile processo revisorio portato avanti dal poeta, in modo da non considerarlo «un caso di astratta incontentabilità stilistica, verso la migliore delle rese espressive, o, peggio, una clinica patologia dell'insicurezza, ma la storia evolutiva della lirica, e del gusto, nella seconda metà del Cinquecento»;³⁶ per Manzoni, invece, il filologo espone le problematiche peculiari delle edizioni di testi in prosa e, ragionando sulle scelte compiute nelle edizioni manzoniane (prima fra tutte quella del Ghisalberti per i “Classici Italiani” di Mondadori), mette in risalto il fatto che

se in rapporto alla struttura narrativa nettamente diversa, il *Fermo e Lucia* è perfettamente riconoscibile come un'idea di romanzo autonomo rispetto ai *Promessi Sposi*, per quanto è invece della lezione non si può dire altrettanto, il processo elaborativo risultando unico, come un ponte con un solo arco, dalla pagina bianca all'edizione del '27.³⁷

Ponendo in rilievo i momenti salienti della riscrittura, il filologo è così posto nella condizione di poter comprendere quale sia la logica che guida la riscrittura nel suo insieme, trasformando il minuto lavoro di ricerca sulle singole varianti in un più ampio discorso sulla poetica dell'autore fondato proprio sul *sistema* variantistico.³⁸

³⁶ Dante Isella, *Le testimonianze autografe plurime*, in *La critica del testo*, cit., pp. 45-60, la citazione a p. 46 (il saggio è stato ripubblicato in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, e in seguito in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 29-50, la citazione a pp. 30-31).

³⁷ Ivi, p. 58 (= *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., pp. 42-43).

³⁸ Ciò, precisa Isella, non implicherà la segnalazione dei soli elementi più significativi di ciascuna edizione, dal momento che il rischio che si correrebbe sarebbe non solo quello dell'incompletezza, ma anche la perdita del «senso dell'insieme, la continuità di una ricerca nient'affatto riconducibile a momenti episodici» (ivi, p. 54).

Quest'ultima espressione richiama immediatamente alla memoria la riflessione sui "sistemi di varianti" avviata, come è noto, da Contini nel saggio *Come lavorava l'Ariosto*:³⁹ in quella sede lo studioso aveva proposto di guardare le opere dal punto di vista del produttore, cioè di considerarle opere *in fieri*⁴⁰ (è lampante la somiglianza con il sintagma "work in progress" usato da Vittorini per le *Donne di Messina*) delle quali era necessario che il filologo (e, per Contini, anche il critico) ne ricostruisse «drammaticamente la vita dialettica»⁴¹ e rintracciasse le «direzioni, piuttosto che [i] contorni fissi, dell'energia poetica».⁴² Isella, commentando le parole di Contini,⁴³ si chiede: «Ma, reperire direzioni, che altro significa se non individuare le linee lungo le quali si muove il lavoro correttorio dello scrittore, riconoscere le costanti del suo sistema?», mettendo in risalto proprio l'intrinseca dinamicità del testo.⁴⁴

In tal modo questi studiosi finiscono per fornire una base ecdotica valida alla nozione di riscrittura «totale» proposta da Ignazio Baldelli,⁴⁵ che intende con essa la riformulazione dell'intero impianto linguistico-stilistico (del «testo») e/o un ripensamento profondo degli «intenti politico-culturali e artistico-stilistici» (del «contesto»)⁴⁶ Questa definizione è stata recentemente presa in prestito da Simone Celani⁴⁷ e ampliata dall'inserimento del concetto di «macro-varianti d'autore», utile a far rientrare la riscrittura nell'ambito delle ricerche della filologia d'autore e a concepirla come un *sistema complesso* di varianti tra loro correlate e interdipendenti.

È tuttavia necessaria una precisazione, poiché lo stesso Folena, nel saggio richiamato *supra*, aveva sottolineato come il mero innesto di varianti in un testo già dotato di una coerenza interna non implica di necessità una riscrittura, ma – aggiungiamo noi – è

³⁹ Pubblicato in volume in Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura, sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939. Si cita dalla ristampa einaudiana del 1974, pp. 232-241.

⁴⁰ Ivi, p. 233.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5.

⁴³ Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione al corso tenuto nel 1978 al Politecnico di Zurigo e ora in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-28.

⁴⁴ Si veda, per un ulteriore approfondimento sugli orientamenti assunti dagli studi variantistici, Gino Tellini, *Critica delle varianti d'autore*, in *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 369-384, e in particolare il riferimento alle «metamorfofi testuali [...] considerate in chiave etica, estetica, spirituale», p. 371.

⁴⁵ Si prende qui in prestito la terminologia contenuta in Ignazio Baldelli, *La riscrittura "totale" di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 241-265.

⁴⁶ Ivi, p. 242.

⁴⁷ Simone Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di Simone Celani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 1-5.

L'intenzionalità con la quale l'autore opera sul già scritto/edito⁴⁸ a determinare lo statuto di questa operazione. Detto in altre parole, ciò che caratterizza la riscrittura è il mutamento della volontà autoriale,⁴⁹ con degli interventi macroscopici sul testo che ci consentano di leggere la nuova versione, citando ancora Celani, «alternativamente, come evoluzione di una stessa opera o come opere tra di loro distinte»;⁵⁰ tale versione può poi ricevere un riconoscimento ufficiale attraverso la stampa o, al contrario, rimanere ignota ai lettori per le ragioni più varie, senza tuttavia implicare un mutamento nella considerazione che tale procedimento merita: non appare infatti significativa, almeno sul piano della definizione di riscrittura, la distinzione tra riscrittura dell'edito e riscrittura intesa come "stesure" successive, in quanto al centro della questione non è tanto l'atto della pubblicazione, ma l'intenzione autoriale.

3. *Itinerario tra le opere vittoriniane*

Quello delle *Donne di Messina* è forse un caso emblematico di questa doppia lettura che Celani propone: il cambiamento di titolo implicherebbe la considerazione dello *ZA* come opera *altra*, ma la sua vicinanza testuale e temporale con *DMI* inducono a considerarlo come una "versione riveduta e corretta" della precedente. Al contrario, la distanza cronologica, unita alle nuove urgenze poetico-ideologiche, porta con sé l'ipotesi che, con il romanzo pubblicato nel 1964 (*DM 2*), Vittorini volesse da una parte mantenere il legame con il romanzo scritto quindici anni prima (il titolo ne è una dimostrazione, oltre al fatto che l'autore si riferisce costantemente a esso come a un «*work in progress*»,⁵¹ «un libro in

⁴⁸ Come si è già masso in rilievo, non si intende qui proporre una differenziazione fra i due casi.

⁴⁹ La riflessione tocca alcuni dei punti messi a fuoco – pur nel differente quadro di osservazione – da Paola Italia, *Editing Novocento*, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 37-40 e 53 e ss. Vengono qui messe in rilievo alcune questioni che è il caso di richiamare: l'ultima volontà dell'autore (e dunque, come recita il titolo del paragrafo che prende avvio a p. 37, «il testo/i testi dell'autore»), con la conseguente problematica rappresentata dalle "strutture" – terminologia presa in prestito da Domenico De Robertis – delle opere complete, vale a dire le decisioni che il filologo si trova a dover prendere nel caso di progetti di *opera omnia*, soprattutto nel caso in cui l'autore abbia ripubblicato le proprie opere in anni e in versioni differenti.

⁵⁰ Simone Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, cit., p. 1.

⁵¹ Questa affermazione, come la successiva, sono tratte da una lettera a Michel Arnaud dell'8 giugno 1949, in Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977 (d'ora in avanti *AP*), p. 256. È possibile che questa espressione derivi da James Joyce, che si riferiva ai frammenti che andava pubblicando del futuro *Finnegans Wake* chiamandoli *Fragments of Work in Progress*. Si noterà infatti che l'assenza dell'articolo indeterminativo e la presenza delle maiuscole fanno sì che il riferimento a *un'opera in lavorazione* diventi un riferimento a *quell'opera* dal titolo *Work in progress*. Che Vittorini conoscesse quest'opera e il suo autore è dimostrato dalla costante presenza di Joyce in tutti gli scritti nei quali si fa riferimento alla letteratura straniera (in particolare relativamente alle novità apportate dall'autore dublinese nella letteratura europea e all'influenza su quella americana). Si veda in

costruzione» che non ha ancora finito di scrivere), ma al contempo intendesse prendere le distanze da un'opera che lo aveva «lasciato insoddisfatto»,⁵² tanto da affermare che avrebbe pubblicato «le *varianti* come un libro a sé, senza annullare quello che il libro è adesso»:⁵³ *due libri*, dunque, che non si escludono vicendevolmente, ma che traggono la loro unicità dalle differenze che li caratterizzano.⁵⁴ Ciò che Vittorini propone ai propri lettori è, in definitiva, proprio un testo in movimento:

Ma io tornerò su questo. È una casa rimasta con tutte le impalcature armate. E vi torno a lavorare all'indomani della pubblicazione, un po' ogni tanto. È un libro in costruzione che ho pubblicato troppo presto. *A book in progress*.⁵⁵

La metafora edilizia in riferimento alla revisione in corso tornerà più volte nell'epistolario vittoriniano insieme a quella del libro come *work in progress*,⁵⁶ rivelandosi adatta a esprimere il rimaneggiamento al quale l'autore ha sottoposto la sua opera, trattata come una materia difficilmente malleabile:

Mi metto a scrivere un racconto o un romanzo perché improvvisamente attratto dal piacere di ricostruire-studiare un fatto, descrivere-allegorizzare un paesaggio, di delineare un comportamento o un carattere per evidenziarne la tensione psicologico-etica. E subito mi nasce la voglia di sottoporre quello che sto scrivendo alla verifica del lettore: per questo tendo a pubblicarlo in rivista, via via che le scrivo le mie narrazioni [...]. Parto da un'idea di racconto o romanzo ben strutturata; e trasferisco subito l'idea strutturale delle mie narrazioni in un appunto o in un grappolo di appunti; ma la struttura iniziale, pur essendo il propellente della mia immaginazione, non mi condiziona [...]. E adesso, per esempio, *Le donne di Messina*, forse perché storia corale troppo ampia, interpretata da troppi personaggi mossi da troppi progetti, penso che dovrò ristrutturarlo, anche se fatico a capire come devo ristrutturarlo.⁵⁷

Ha notato Giuseppe Lupò che «l'immagine del romanzo-casa [...] Da un lato proietta il discorso sulla nozione di progetto [...] dall'altro sottolinea una certa predisposizione

particolare la breve ma densa riflessione *Joyce dei Dubliners* ora pubblicata in *Le due tensioni*, cit., p. 268, dove Vittorini fa esplicito riferimento a *Finnegans Wake*.

⁵² Elio Vittorini, senza destinatario, anni '50, ivi, p. 234.

⁵³ *Ibidem*. Identiche considerazioni vengono esposte in Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 15 giugno 1949, ivi, p. 259.

⁵⁴ Si richiami alla memoria il passo, già citato, di Isella a proposito del rapporto fra il *Fermo e Lucia* e *I Promessi Sposi*, *Le testimonianze autografe plurime*, cit., p. 58 (ora in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., pp. 42-43).

⁵⁵ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in Elio Vittorini, *AP*, p. 284.

⁵⁶ Si vedano le già citate lettere dell'8 giugno 1949 a Michel Arnaud (ivi, pp. 256-257), del 15 giugno a Dionys Mascolo (ivi, pp. 258-259), del 29 giugno 1949 a Arnaldo Bocelli (ivi, p. 263).

⁵⁷ Raffaele Crovi, *Dodici domande*, intervista a Elio Vittorini, ottobre 1953, in *LAS* 2, pp. 677-684, la citazione a pp. 682-683.

architettuale, che colloca il lavoro letterario dentro l'orizzonte delle arti edificatorie». ⁵⁸ A ciò occorre inoltre aggiungere un'altra interessante osservazione, tratta dalla *Prefazione* al *Garofano Rosso*, che ci proietta nella dimensione di incompletezza di alcuni romanzi, consegnati al lettore senza che si possa andare oltre la loro soglia: «Quanti [*sc.* libri] che abbiamo pur letto come se fossero opere, e in cui, come se fossero dimore, abbiamo lasciato abitare a lungo la nostra mente non sono invece altro che una soglia?». ⁵⁹ Questa distinzione è fondamentale a tal punto che Vittorini, nell'inserire questo brano in *Diario in pubblico*, sceglie proprio l'emblematico titolo di *Libri-casa e libri-soglia* istituendo in tal modo una distinzione fra «due concezioni narrative», ⁶⁰ fra libri che impongono una lunga permanenza e libri che, invece, si lasciano attraversare rapidamente.

Il romanzo come costruzione complessa, in contrapposizione con i frammenti di testo, è anche al centro di una riflessione che Vittorini conduce tra le pagine del n. 39 «Politecnico», nello scritto *Memorie di un pornografo timido*: ⁶¹

Tutti, oggi, nella letteratura italiana, ci siamo messi a costruire case. Con quale materiale? Qualcuno anche con materiale che produce in proprio, volta per volta. I più soltanto con materiali che altri produssero prima di noi.

Questo a noi sembra pericoloso. Certo è bene costruire. In una letteratura non possono mancare gli edifici. Ma nemmeno i materiali (le cosiddette esercitazioni stilistiche, le ricerche formali, ecc.) con i quali poi si fanno, piccole o grosse, le costruzioni.

I romanzi, dunque, sono come le case, ma occorre anche che ci si eserciti con i materiali, talvolta, senza che tali esercitazioni vengano «reputate oziose, vuote, ridicole». ⁶² Torneremo a lungo sulla questione, basti in questa sede sottolineare come ciò che l'autore intende fare con il proprio romanzo è qualcosa che si potrebbe collocare a metà fra l'edificazione e la sperimentazione di “materiali”: da una parte, infatti Vittorini “costruisce”, cioè scrive un romanzo di ampio respiro, ne complica l'andamento diegetico e cronologico innestando nella vicenda dello zio Agrippa le vicende della comunità provvisoria creatasi sull'Appennino; dall'altra parte, invece, lascia le impalcature, sottoponendo il romanzo a una doppia eventualità, quella che, venuti meno i sostegni, il

⁵⁸ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 39.

⁵⁹ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, p. 423.

⁶⁰ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 40.

⁶¹ Elio Vittorini, *Kenneth Patchen. Memorie di un pornografo timido*, «Il Politecnico», 39, dicembre 1947, pp. 11-15, la citazione a p. 11.

⁶² *Ibidem*.

romanzo si mostri con tutte le proprie debolezze costruttive, e quella che, proprio grazie ai sostegni, l'autore-costruttore possa intervenire per sanarne i difetti.

Scriva infatti Vittorini ad Arnaldo Bocelli il 29 giugno 1949:⁶³

Sarà per trarne insegnamenti in nuove prove con la sua difficilissima materia, ma sarà anche per cercare di eliminare difetti e ingenuità, per realizzarlo meglio, per migliorarlo, per farne cadere i rami morti e svilupparne i vivi e vitali.

L'ostinazione con la quale l'autore persegue tale obiettivo è dimostrata da due elementi: il primo è il rifiuto netto di concedere agli editori stranieri una traduzione basata sul testo del '49 (è il caso della Francia e dei paesi anglofoni),⁶⁴ il secondo è la necessità di tenere vive le istanze che animano il testo, anche al costo di farle confluire in un nuovo romanzo («Il motivo dei cacciatori, per esempio... Non consumato, non portato a fondo, tanto che dovrei riprenderlo in qualche altro libro se non volessi tornare più su questo», scrive a Warren).⁶⁵

Prendiamo ancora in prestito le parole di Celani:

se esiste un legame apparentemente indissolubile tra l'opera e la sua forma, come tra l'opera e il suo contesto, nel momento in cui un autore sente la necessità di rimaneggiare il testo in maniera profonda bisognerà chiamare in causa diversi possibili fattori, legati all'idea nota di 'testo nel tempo', di opera letteraria come oggetto non puntuale bensì dinamico. Il mutamento di visione estetica, la reazione ad un diverso contesto storico o culturale, l'apertura di un nuovo ambito di ricezione, le conseguenze dovute a eventuali traduzioni intersemiotiche, oltre, più in generale, ad una visione della letteratura come arte sempre mobile e perfettibile, tesa ad una scrittura ossimoricamente sempre viva e mutevole, sono tutte motivazioni possibili, atte a spiegare l'ingenerarsi di un processo di riscrittura.⁶⁶

La riscrittura vittoriniana delle *Donne di Messina* manifesta dunque tutti i tratti descritti dallo studioso, dalla idea di «testo nel tempo» (che Vittorini descrive con l'efficace metafora del *work in progress*) a quella del mutamento, della reazione, dell'apertura⁶⁷

⁶³ Elio Vittorini, *AP*, p. 263. La lettera è scritta in risposta all'attenzione che Bocelli aveva dedicato al romanzo su «Il Mondo» (Arnaldo Bocelli, *Le donne di Messina*, «Il Mondo», 18 giugno 1949).

⁶⁴ Si vedano, anche in questo caso, le lettere inviate a Michel Arnaud (8 giugno 1949), a Robert Penn Warren (18 dicembre 1949) e a James Laughlin (9 febbraio 1950).

⁶⁵ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, ivi, p. 284. Parole simili in *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, a cura di Leone Piccioni, ERI, Torino, 1951, pp. 102-106 (ora in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 593-596, la cit. a p. 596 – d'ora in avanti *LAS 2*).

⁶⁶ Simone Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, cit., p. 1.

⁶⁷ Quest'ultimo termine, per altro, appare particolarmente significativo se si pensa che l'ultimo atto della riscrittura vittoriniana si consuma all'indomani dell'uscita, proprio per Bompiani, di *Opera aperta* (Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962). Nelle affermazioni di Vittorini – alcune delle quali sono ben lontane, cronologicamente, dal

(termini che ricorrono con frequenza tra le pagine – di Vittorini o dei critici – dedicate al romanzo): come ha notato Giuseppe Lupo, infatti, la fitta presenza di materiali da costruzione tra le pagine del romanzo (a partire dall'esergo dedicato alle donne di Messina), costituisce una trasfigurazione «in un simbolico cantiere nel quale sembrano convergere i numerosi personaggi dediti al mestiere del *magütt*». ⁶⁸

Ciò che pare evidente, ed è un necessario spunto di riflessione, è la costante presenza di tale pratica nell'intero arco della produzione vittoriniana, fatto che, se da una parte ci spinge a credere che l'autore ripubblicasse con varianti i propri testi per mantenere un costante rapporto con il proprio pubblico (da editore, Vittorini conosce bene i meccanismi che guidano i lettori nell'acquisto di un libro), dall'altra ci induce a credere che, riscrittura dopo riscrittura, egli intendesse compiere un esercizio auto-critico, rinnovando con urgenze sempre nuove le proprie opere, nella costante ricerca della verità che è l'obiettivo per il quale «lavora» «la cultura nel suo senso maggiore, e specialmente la poesia, le arti». ⁶⁹ Coglie bene questo aspetto Gian Carlo Ferretti, quando individua nelle «poco convincenti» ⁷⁰ datazioni fornite da Vittorini – spesso retrodatazioni – una prerogativa «coerente invece con quella capacità e volontà di mutare, rinnovarsi, ricominciare da capo, rimettere tutto in questione, con quell'ansia di ininterrotta sperimentazione e ricerca, che attraversa l'intera esperienza vittoriniana di scrittore e di editore». ⁷¹

La ricerca della verità è per Vittorini, dunque, la principale aspirazione di uno scrittore, che può giungervi in modo immediato (e, in tal senso, Vittorini ammette che una sorta di “stato di grazia” gli ha consentito di pervenire al risultato di *Conversazione in Sicilia*), oppure per approssimazioni successive. La *Prefazione* al *Garofano rosso* – sulla quale torneremo frequentemente nel corso del presente lavoro, anche per la vicinanza cronologica alle prime due edizioni delle *Donne di Messina* – rappresenta una delle sedi privilegiate di questa riflessione, poiché Vittorini affida a quelle pagine le dense riflessioni sul fare e sul “ri-fare” letterario, lasciandole emergere tra le ragioni di insoddisfazione

1962 – si nota una considerazione della propria opera molto simile a quella descritta da Eco (si cita da Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000, p. 36): l'artista, «anziché subire la “apertura” come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, e anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile». Che Vittorini abbia letto il saggio di Eco è testimoniato dalla presenza, presso la biblioteca dell'autore conservata in APICE, di una copia del volume con numerose postille autografe.

⁶⁸ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 41.

⁶⁹ Entrambe le citazioni sono tratte dalla già citata lettera senza destinatario riportata in *AP*, p. 234.

⁷⁰ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 155.

⁷¹ *Ibidem*.

rispetto a quanto andava correggendo dei suoi romanzi già usciti. Particolarmente significativo appare questo passaggio:

Io non ho mai aspirato «ai» libri; aspiro «al» libro; scrivo perché credo in «una» verità da dire; e se torno a scrivere non è perché mi accorga di «altre» verità che si possono aggiungere, e dire «in più», dire «inoltre», ma perché qualcosa che continua a mutare nella verità mi sembra esigere che non si smetta mai di ricominciare a dirla. [...] Si tratta di non lasciare che la verità appaia morta. Essa è presente tra noi per la continuità di tutte le nostre correzioni, delle nostre aggiunte, delle nostre ripetizioni, e il giorno in cui ci si fermasse, anche solo il tempo di una generazione, addio: non la poesia o la filosofia sarebbero morte, ma la verità stessa non avrebbe più posto nella nostra vita.⁷²

L'urgenza di affermare la verità rientra proprio nella convinzione che «la cultura nel suo senso maggiore, e specialmente la poesia, le arti *lavora principalmente per la verità*, per la ricerca della verità, e non può dunque assecondare le esigenze immediate della politica senza il rischio di perdere ogni senso e ogni valore»,⁷³ un senso e un valore che si ridefiniscono costantemente nella mutevolezza della verità stessa, che è tale perché unica, viva, e capace di giustificare, con la sua stessa vitalità, errori, cadute⁷⁴ e correzioni: il testo stesso si delinea pertanto come un oggetto dinamico, come una verità perfettibile. Non è dunque un caso che, nel descrivere le ragioni che lo avevano portato alle riscritture delle *Donne di Messina*, Vittorini sostenga:

Le ragioni per le quali sono tornato su questo libro sono molto semplici. Il libro non mi soddisfaceva sin dal principio. Non è che volessi cambiare la struttura, ma ci sentivo sbagli nel suo stesso genere. Non ho voluto annullare o cambiare un genere con un altro, un tipo con un altro, una struttura con un'altra. Semplicemente ho voluto correggere quelli che mi sembravano gli errori commessi all'interno della sua stessa prospettiva, della stessa struttura.⁷⁵

Vittorini aggiunge poco oltre, come ulteriore elemento di conferma alle affermazioni degli anni precedenti che «da terza parte, così com'era, la trovava assolutamente falsa, assolutamente mancata»,⁷⁶ spiegando che tale falsità risiedeva nel fatto che il libro non dava conto del «clima di quel momento». Si tornerà, nelle prossime pagine, sulle ragioni

⁷² Elio Vittorini, *Prefazione*, in *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948, ora *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, cit., p. 429.

⁷³ Elio Vittorini, senza destinatario, anni '50, in *AP*, p. 234.

⁷⁴ L'immagine della caduta è vittoriniana, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, *ONI*, cit., p. 429.

⁷⁵ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, a cura di Michele Rago, «l'Unità», 25 ottobre 1964, ora in *LAS 2*, pp. 1065-1066, la cit. a p. 1065.

⁷⁶ *Ibidem*.

di tale scelta e sulle modalità attraverso le quali Vittorini perviene al nuovo finale, ma occorre qui sottolineare come il concetto di “verità” rappresenti una fondamentale chiave di lettura della riscrittura: Vittorini non accosta “verità” a “realismo”, ma anzi vede proprio nel realismo (e tanto più nel realismo socialista sul quale ci si confrontava tra la fine degli anni '40 e gli anni '50) uno dei difetti principali della prima edizione del romanzo, edizione che, mentre polemizzava con il realismo e con il naturalismo, ne metteva in atto le pratiche, prima fra tutte quella di mettere al centro della narrazione un personaggio (Ventura), «che è cattivo a priori e che però è anche buono a priori, secondo una particolare concezione del mondo»,⁷⁷ e di fare del rapporto tra Ventura e il villaggio una allegoria del rapporto individuo-società, giungendo solo dopo la pubblicazione a concluderne che il vero centro della vicenda non risiede in questo conflitto, bensì nel conflitto tra il villaggio e la società urbana in via di affermazione, tra il «vecchio» e il «nuovo»,⁷⁸ tra una collettività e un'altra più ampia. È in questa consapevolezza che risiede il passaggio dalle correzioni su copie dell'edizione del '49 alla riscrittura vera e propria o, riferendoci ai contenuti, dalla convinzione che la parte relativa all'omicidio sia trattata troppo rapidamente⁷⁹ alla presa d'atto che la nuova situazione sociopolitica italiana necessitasse di una testimonianza più vera. Di tale passaggio danno ampia dimostrazione le carte manoscritte, delle quali si avrà modo di parlare diffusamente nei capitoli seguenti, non prima di aver fornito un quadro – benché sommario – sulle riscritture vittoriniane e sulle implicazioni poetiche che ciascuna di esse comporta per l'autore.

Nella sua *Prefazione* al primo volume delle *Opere narrative*, Maria Corti ha individuato «nel fervido cantiere creativo»⁸⁰ vittoriniano

tre operazioni scritte degne di futura attenzione: recuperi e sviluppi tematici da un'opera all'altra, prosecuzioni rimaste poi interrotte,⁸¹ ristrutturazione⁸² fondamentale di un romanzo (il caso delle *Donne di Messina*); ma esiste anche il problema delle varianti redazionali: Vittorini

⁷⁷ Ivi, p. 1066.

⁷⁸ L'aggettivo ricorre con estrema frequenza nelle dichiarazioni degli anni '50 e '60 e diviene una delle parole chiave del «Menabò».

⁷⁹ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

⁸⁰ Maria Corti, *Prefazione*, in Elio Vittorini, *ONI*, p. XLIX.

⁸¹ Le opere che Vittorini lascia interrotte sono sia prosecuzioni dei romanzi già dati alle stampe – *Giochi di ragazzi* (seguito del *Garofano rosso*), *Il barbiere di Carlo Marx* (seguito di *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*) – sia testi incominciati e mai portati a termine «a causa appunto di interruzioni impostemi dalle circostanze esterne» – *Erica e i suoi fratelli*, la seconda parte di *Il soldato e la garibaldina*, *Le città del mondo* e altri, antecedenti, collocabili nella giovinezza dell'autore. Cfr. *LAS 2*, pp. 650-652, pp. 709-713.

⁸² La studiosa si serve della già citata metafora presa in prestito dall'edilizia.

non travasa mai un'opera intatta da una rivista a un volume, raramente da una stampa in volume a una ristampa.⁸³

Si mette così in evidenza la singolarità delle *Donne di Messina* all'interno del corpus vittoriniano, ma al contempo la si connette con le continue operazioni che, genericamente, potremmo chiamare di "contaminazione testuale": recuperi di testi appartenenti ad altre opere (è il caso dei racconti penetrati in *Uomini e no*⁸⁴), seguiti di romanzi pubblicati rimasti poi incompiuti (il seguito della *Garibaldina*, il seguito del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, vale a dire *Il Barbiere di Carlo Marx*), e infine la ripubblicazione delle diverse opere, che non avviene mai senza che l'autore intervenga con varianti di entità variabile (nel novero di questa categoria possono entrare tutte le opere vittoriniane, persino *Conversazione in Sicilia*⁸⁵). La studiosa procede poi definendo quest'ultimo aspetto come un «fluido processo correttivo»⁸⁶ e mettendo in luce «la squisita e paziente attenzione dello scrittore al dato formale» – che poco oltre (p. LI) definisce «forma dell'espressione» – alla quale si accompagna sempre anche una modificazione anche della «forma del contenuto». Il dato formale, infatti, Vittorini (come, del resto, ogni altro autore) non prescinde mai dal dato contenutistico (la «volontà politico-letteraria»),⁸⁷ così che al mutamento degli aspetti linguistico-stilistici si accompagna sempre il mutamento degli aspetti poetico-ideologici: ogni revisione è per Vittorini una «riscrittura totale», per dirla ancora con Baldelli.

Scorrendo la bibliografia dell'autore, si notano per altro due motivazioni costantemente addotte al ricorso a tali pratiche: da una parte la decisione di ripubblicare in volume un'opera comparsa in rivista, e dall'altra la volontà di ridefinire alcuni aspetti dell'opera, siano essi ideologici, poetici, tematici, strutturali. La prima motivazione appartiene a una delle pratiche alle quali Vittorini fa più frequentemente ricorso, cioè la pubblicazione in rivista a ridosso o in contemporanea con la stesura di quello che – dopo un nuovo lavoro di correzione – riceverà una edizione in volume. Un vero e proprio

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Si vedano in proposito gli studi di Virna Brigatti, "Atto primo" di Elio Vittorini: appunti per una rilettura, «Testo&Senso», 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/view/145>; *Diacronia di un romanzo: "Uomini e no" di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016; *Problematicità e valenze interpretative di un avantesto, tra genesi e varianti di Uomini e no di Elio Vittorini*, «Autografo», 57, 2017, pp. 175-188.

⁸⁵ Antonio Girardi, «*Conversazione in Sicilia*» dalla prima alla seconda redazione, «Studi Novecenteschi», 7, vol. 3, marzo 1974, pp. 111-121.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ignazio Baldelli, *La riscrittura totale di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, cit., p. 241.

«metodo di lavoro»,⁸⁸ fa notare Raffaella Rodondi, del quale Vittorini si serve in molti casi (oltre alle *Donne di Messina*, anche per *Il garofano rosso*, *Conversazione in Sicilia*, *La Garibaldina*, ma anche *Viaggio in Sardegna* [*> Nei Morlacchi – Viaggio in Sardegna > Sardegna come un’infanzia*])⁸⁹ e che consiglia persino agli amici scrittori: «Je veux dire à Marguerite qu’elle doit publier son roman dans “Temps Modernes”. Comme ça elle peut voir mieux s’il marche bien, et le corriger s’il est à corriger».⁹⁰

La seconda ragione è invece quella che forse invita a una analisi più profonda della bibliografia vittoriniana, in quanto attraverso le nuove edizioni si può tracciare all’interno della poetica dell’autore un percorso dinamico le cui tappe sono rappresentate non solo dai singoli titoli, ma anche dalle diverse edizioni di uno stesso titolo a distanza di tempo. Le une e le altre motivazioni, talvolta, sono coincidenti, poiché se da una parte la ripubblicazione è dettata dalla volontà di far giungere a un numero sempre più ampio di lettori le proprie opere, dall’altro l’autore non accetta di dare alle stampe un testo che non incontri le proprie scelte poetiche – pur contemplando, talvolta, anche il caso della ripubblicazione di un’opera che egli stesso sente ormai distante.

Un punto, quest’ultimo, che merita una breve riflessione. La decisione di pubblicare opere appartenenti a una ispirazione che Vittorini sente ormai lontana pare essere una *condicio sine qua non* per «non pensarci più», come scrive Vittorini a Moravia e Carocci nel 1954,⁹¹ pubblicando *Erica e i suoi fratelli*,⁹² quando l’autore – che pure avrebbe voluto raccontarne il seguito – riteneva ormai artificiosa la propria opera e così distante dalla propria sensibilità attuale da obbligarlo, nel caso lo avesse ripreso in mano per completarlo, a «raccontare tutto daccapo»: ⁹³ ancora una volta, dunque, l’autore sottolinea la necessità di mantenere «l’unità del libro», cosa che sarebbe stata possibile solo se avesse riscritto completamente il testo («dalla sua prima frase»).⁹⁴ Vittorini,

⁸⁸ Elio Vittorini, *LAS 2*, p. 500 nota 2 (della curatrice), ma anche Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1240: «È da rilevare con quanta tempestività rispetto al momento compositivo appaia in rivista la maggior parte delle opere vittoriniane, dal *Garofano rosso* a *Conversazione in Sicilia*, dalle *Donne di Messina* alle stesse *Città del mondo* (pur se l’autore si rifiutò poi di pubblicare il libro nella sua intierezza), quasi Vittorini cerchi nella pubblicazione immediata una verifica e, allo stesso tempo, uno stimolo. Le edizioni in volume seguiranno invece, nella maggior parte dei casi, a distanza di anni».

⁸⁹ Pubblicati rispettivamente su «Solaria», «Letteratura», «Il Ponte», «Italia Letteraria».

⁹⁰ Lettera a Dionys Mascolo e Marguerite Duras, 3 dicembre 1951, in *AP*, p. 390, citato in *LAS*, p. 500 nota 2.

⁹¹ *Romanzo interrotto* (ora in *LAS 2*, pp. 709-711 e in *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 370-374) fa da introduzione a *Erica e i suoi fratelli*, il cui testo fu casualmente ritrovato da Vittorini e pubblicato su «Nuovi Argomenti», 9, luglio-agosto 1954, pp. 1-3 e 65-66.

⁹² Sulla vicenda editoriale del testo, si vedano le *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, in *ONI*, pp. 1195-1199.

⁹³ *LAS 2*, p. 710.

⁹⁴ *Ibidem*.

tuttavia, ammette di essere ora interessato ad altro⁹⁵ e di non aver intenzione di mettersi a compiere un lavoro che ritiene «complicato e incerto».⁹⁶ Queste affermazioni ci consentono di confermare l'importanza poetica e ideologica che ciascuna delle riscritture ha per Vittorini, poiché tale pratica risponde al bisogno di manifestare un'idea in un «modo»⁹⁷ che sia attuale e vero: è proprio questa, infatti, la ragione per la quale Vittorini non solo abbandona senza remore *Erica* per incominciare la stesura di *Conversazione*,⁹⁸ ma anche non intende riprendere in mano, nei primi anni '50, il manoscritto ritrovato dal figlio Giusto – benché ritenga che «i motivi toccati in esso, e altri che aveva accarezzati fin dall'inizio per svolgerli in una seconda parte, gli hanno lasciato in testa le loro radici».⁹⁹

Il caso del *Garofano rosso*¹⁰⁰ è emblematico perché, dopo averlo pubblicato in puntate dal 1933 al 1936 su «Solaria» (rivista che, come è noto, subì la censura fascista proprio in corrispondenza della sesta e settima puntata del *Garofano*), Vittorini attese tredici anni prima di ripubblicare il romanzo con Mondadori, riscrivendolo in larga parte e accompagnandolo alla celebre *Prefazione*. Basandoci sulla ricostruzione fornita proprio in quella sede privilegiata,¹⁰¹ possiamo immediatamente notare come l'autore ponga la pratica della riscrittura all'interno di un piano ben preciso, quello che va dalle *cose*, cioè dal «libro vecchio di tredici anni»,¹⁰² alla *parola*, cioè lo «scrivere attuale», nel quale risiede «una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione».¹⁰³ Spiega infatti Vittorini che, avendo già incominciato a scrivere l'opera e

⁹⁵ Anche l'interruzione, del resto, era avvenuta per via della «distrazione» causata dai fatti di Spagna e dalla conseguente urgenza di scrivere *Conversazione*. Cfr. *ivi*, p. 709.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Un'opera che Raffaella Rodondi (*Note ai testi*, in *ONI*, p. 1205) dice essere nata «già matura», tanto da presentare poche e irrisionarie modifiche tra il testo comparso su «Letteratura» e l'edizione Parenti. Aggiunge la studiosa: «tanto più dispiacerà allora la perdita del manoscritto (con ogni probabilità distrutto nell'incendio di guerra del 1943) che solo ci avrebbe permesso di accertare come nasca, in concreto, quello stile «lirico-allegorico» che resta forse l'acquisizione più alta di Vittorini».

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ La vicenda editoriale del romanzo ha ricevuto grande attenzione da parte della critica. In questa sede ci si limita a segnalare alcuni degli studi principali: Maria Corti, *Prefazione*, in *ONI*, cit., pp. XLIX-LV; Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, pp. 1178-1185 e Ead., *Viaggio intorno al «Garofano»*, in *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 13-163; Ettore Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977; Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, in particolare le pp. 142 e ss.; Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, pp. 109-140; tra gli studi più recenti, si segnala Gianluca Lauta, *Il primo Garofano rosso di Elio Vittorini. Con un apparato di varianti*, Firenze, Franco Cesati, 2013, al quale si rimanda per una bibliografia più aggiornata e per un puntuale apparato di varianti tra l'edizione solariana e quella mondadoriana.

¹⁰¹ Una ricostruzione che gli studi successivi hanno in molti aspetti smussato e rettificato (si veda la bibliografia fornita nella nota precedente).

¹⁰² Elio Vittorini, *Prefazione*, in *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948, ora *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, cit., p. 425 (si cita da questa edizione).

¹⁰³ *Ivi*, p. 424.

avendone già pubblicato la prima puntata, non aveva più potuto interrompere la stesura, benché già fosse in lui penetrata un'insoddisfazione imputabile, soprattutto, al viaggio compiuto a Milano nel '33, che lo aveva indotto a guardarsi «intorno», oltre che «indietro»,¹⁰⁴ a ritenere «giovanile»¹⁰⁵ la sua scrittura, e a imporgli di *fingere* di guardarsi indietro. Aggiunge poi Vittorini:

alcuni mesi dopo l'ultima puntata di «Solaria», mirando a metterlo fuori in volume, riscrissi in modo che non dessero più «noia alla censura» tutte le parti non pubblicate e ritoccai le parti pubblicate in conseguenza, per tenere il più possibile un tono e un linguaggio uniformi.¹⁰⁶

La correzione, tuttavia, è per Vittorini tutt'altro che un'operazione semplice, oltre che per ragioni politiche anche per le nuove convinzioni poetiche che animano la sua scrittura:

Lo ritoccai, lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro che fosse vissuto in un altro tempo. [...] e più della sua vicenda, dei suoi personaggi, delle idee e degli affetti osservati nei suoi personaggi, mi erano d'ostacolo il modo cui avevo creduto di dover attenermi nel rappresentare la sua vicenda, il realismo psicologico di cui mi ero servito per descriverne i personaggi, l'angolo visuale da cui mi ero sforzato di osservare idee ed affetti nei personaggi, insomma il suo linguaggio.¹⁰⁷

Una utile riflessione in tal proposito è offerta dalla breve incursione di Maria Corti nella officina del *Garofano*, allorché la studiosa sottolinea – rimarcando proprio le questioni terminologiche poste poco sopra – che Vittorini dice di aver *riscritto* le parti non pubblicate e *ritoccato* quelle pubblicate, sebbene tali affermazioni, a un attento esame, non corrispondano a verità, dal momento che tutto il testo è stato sottoposto a riscrittura.

Non è, ad ogni modo, solo il peso di una censura severa (per altro non di tipo politico ma moralistico, e operante solo dalla sesta puntata in avanti) a mettere lo scrittore nella condizione di dichiarare falso il proprio testo, ma le stesse modalità di rappresentazione della realtà, dei rapporti tra i personaggi, il *realismo*, in una parola, fanno sì che l'autore non ritenga più “suo” quel libro. Tale considerazione assume particolare rilevanza se inserita all'interno della riflessione che Vittorini conduce, proprio negli anni della

¹⁰⁴ Ivi, p. 427.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ivi, p. 428.

¹⁰⁷ Ivi, p. 431.

Prefazione, sulla forma-romanzo, e se si pensa che uno dei pochi testi sui quali egli non rimise mano – benché si fosse riproposto di farlo¹⁰⁸ – fu proprio *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*,¹⁰⁹ che Vittorini, nel '48, considerava tra le sue prove migliori¹¹⁰ e al quale fa seguire una *Nota* che pare scritta in termini oppositivi rispetto alle parole autocritiche contenute nella *Prefazione al Garofano*:

Questo non per presumermi scrittore che “aderisce alla vita”. Non per dare spiegazioni sul significato del libro o sulla sua origine. Non per aiutare la critica. Ma solo per avvertire che le situazioni economiche come quella accennata nel mio racconto sono tra le più comuni nella realtà attuale del nostro paese: non eccezionali.¹¹¹

Non è dunque per rispondere alle necessità che il documentarismo realista gli impone, che Vittorini racconta la vicenda della povera famiglia di Lambrate, ma per assecondare la nuova poetica del «romanzo-melodramma o romanzo-poesia» esposta nei dettagli proprio nella *Prefazione*.¹¹²

Torniamo al *Garofano*. A fronte delle dichiarazioni dell'autore riguardo alla fedeltà all'originale solariano, tuttavia, gli studi già citati¹¹³ hanno dimostrato come in verità il testo approdato nell'edizione in volume del *Garofano* non sia stato effettivamente mantenuto nella stessa veste che aveva in rivista, ma «si presenterà come un vero e proprio rifacimento, molto più profondo di quanto Vittorini dichiarò: una nuova stesura, insomma»,¹¹⁴ come dimostra anche una lettera del 23 febbraio 1938¹¹⁵ nella quale Vittorini si serve proprio del verbo “rifare”. L'autore si muove dunque su più livelli: da una parte le micro-varianti (quelle di «ambito fonetico e morfosintattico»),¹¹⁶ dall'altra le

¹⁰⁸ Tra le carte relative al *Barbiere di Carlo Marx*, conservate presso il Centro APICE (Fondo Elio Vittorini, Serie 5, u.a. 5, fascicolo “Il Barbiere di Carlo Marx”), si trovano degli appunti autografi – riportati anche in Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1128 e s. – nei quali è evidente l'intenzione di Vittorini di «rifare» il *Sempione*, oltre a un rifacimento del secondo dei brani lì indicati («rifare nel *Sempione* 1 scena del banchetto, 2 scena della madre che vuole fare la puttana»), quello relativo alla madre, che subisce un ampliamento rispetto alla versione di partenza. Significativo, a tal proposito, è il fatto che il brano sia interamente manoscritto, a dimostrare l'intenzione di riscrivere integralmente del testo e non di compiere una mera revisione.

¹⁰⁹ Il romanzo fu pubblicato da Bompiani nel gennaio 1947.

¹¹⁰ Non è forse un caso che l'autore non si riferisse a quest'opera come a un romanzo, ma come a un «racconto» o a un «libretto» (cfr. la lettera inviata a Massimo Mila il 25 marzo 1947, in *AP*, p. 114).

¹¹¹ Si cita da Elio Vittorini, *Nota a Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in *ONI*, cit., p. 1007.

¹¹² Ed è proprio a tale indirizzo di poetica che Gian Carlo Ferretti riconduce la mancata menzione di *Erica e i suoi fratelli*, giustificata dal fatto che si tratta di un incompiuto. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 153-154.

¹¹³ Si rimanda alla nota 100.

¹¹⁴ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 152.

¹¹⁵ Pubblicata in Raffaella Rodondi, *Viaggio intorno al “Garofano”*, cit., p. 163.

¹¹⁶ Maria Corti, *Prefazione*, cit., p. L. Sono di questo tipo le varianti inserite nella edizione in volume (stampata presso Parenti nel 1941) di *Conversazione in Sicilia*, le quali – benché numerose: Girardi ne ha contate più di trecento – non «sembrano inserirsi in un processo correttorio univoco e decisamente significativo», secondo Rodondi, *Note ai testi*, in *ON I*, p. 1201. Cfr. inoltre Antonio Girardi, «*Conversazione in Sicilia*» dalla prima alla seconda redazione, «Studi

varianti relative alle «macrostrutture tematiche e stilistiche» per le quali «appare già meno pertinente il termine “ritocchi” usato dall’autore»,¹¹⁷ in quanto Vittorini ha agito non solo sulle parti di testo censurate, bensì «ha liberamente rimesso in cantiere l’opera».¹¹⁸

Un discorso differente si può invece condurre intorno ai racconti confluiti in *Piccola borghesia*, anch’essi – come *Il Sempione* – citati nella *Prefazione* al *Garofano* come esempio di compiutezza e maturità.¹¹⁹ La vicenda editoriale dell’opera è piuttosto stratificata, dal momento che, prima dell’edizione Parenti del 1931, alcuni dei racconti erano stati pubblicati in rivista:¹²⁰ Vittorini compie su di essi un lavoro di «rielaborazione stilistica» e di «montaggio strutturale»¹²¹ (che si manifesta, come ha notato Rodondi, in ampliamenti, rimpasti, soppressioni) intesi al conferimento di una maggiore coerenza stilistica.

Torna, ancora una volta, nelle *Note ai testi* di Rodondi la metafora edilizia:¹²²

I testi editi in rivista appaiono infatti all’autore non come strutture già definite, bensì come semplice «materiale da costruzione» e in quest’ottica egli se ne serve, smembrandoli, rielaborandoli, «impastandoli» con ingredienti nuovi, tanto da pervenire a un risultato del tutto originale. Lungi dal presentarsi come semplici riedizioni, seppure con qualche variante [...] i racconti della prefettura vanno considerati, all’atto dell’edizione Parenti, «inediti» a tutti gli effetti (e con ogni probabilità proprio ad essi intendeva riferirsi Vittorini nella sua *Nota*).

Lo statuto stesso del genere, per altro, rende legittimo considerare inedita questa raccolta, poiché i racconti erano sì comparsi autonomamente in altre sedi, ma solo nel momento di organizzarli in un volume unitario essi acquisiscono lo statuto di “opera”, e solo in quel momento ci si può dunque riferire a essi come a *Piccola borghesia*; per tale ragione, precisa infatti l’autore, l’ordine da lui prescelto «non è cronologico», ma segue un criterio differente. Data la natura delle varianti tra le edizioni in rivista e quelle in volume, si può tuttavia agevolmente concordare con Rodondi nel considerarle varianti stilistico-

Novecenteschi», 7, vol. 3, marzo 1974, pp. 111-121: «Il maggior numero di modificazioni dalla prima stesura di C[onversazione in] S[icilia] riguarda elementi della frase; la sostanza del contenuto, l’intreccio è identico» (p. 116). Per tale ragione, in questa sede si tralascia il romanzo.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Nelle parole dell’autore: «erano unitari e senza età maturi nella direzione che seguivano» (Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, cit., p. 427).

¹²⁰ Su «Solaria», su «Il Lavoro fascista», su «Il Bargello» tra il 1929 e il 1931. Si rimanda alle pp. 1167-1172 delle *Note ai testi* di Raffaella Rodondi in *ONI* per indicazioni più circostanziate.

¹²¹ *Ivi*, p. 1169.

¹²² *Ivi*, p. 1171.

linguistiche, in quanto volte non tanto alla modificazione delle strutture narrative o delle fondamenta ideologiche sottese a ciascun racconto, quanto piuttosto alla ricerca di uno *stile* e di una *voce*, ricerca che è per altro al centro delle sperimentazioni dell'autore proprio in questi anni.

Risponde a un intento simile anche *Quaderno sardo* – che Anna Panicali ha descritto efficacemente come «un “reportage” che obbediva all'esigenza dell'esercizio letterario (imparare a “descrivere”) e stilistico»¹²³, scritto “d'occasione”¹²⁴ del 1932 che viene in seguito ripreso per la pubblicazione in volume (anche questo, come *Piccola borghesia*, uscito presso l'editore Parenti nel 1936): il mutamento di titolo in *Nei Morlacchi – Viaggio in Sardegna* è una prima spia della nuova direzione presa dal testo («un processo teso a svincolare la prosa dal logico e dal discorsivo in funzione di una vera e propria tensione alla poesia»)¹²⁵, che si presenta ai lettori con un ampliamento (*Nei Morlacchi*, appunto) e che verrà in seguito ancora rinominato con il titolo più lirico *Sardegna come un'infanzia*: quest'ultimo, scrive ancora Panicali, «pur conservando tracce ben visibili del ritmo e della struttura iniziale, parve esaltare i termini “ideali” più che non “reali” del viaggio, accentuandone il senso di *scoperta interiore*»,¹²⁶ e rendendo più evidente il gioco memoriale e la ricerca dell'infanzia.

Una più ampia riflessione merita un romanzo che, in parte, condivide la cronologia di uscita delle edizioni delle *Donne di Messina, Uomini e no*. Il romanzo può legittimamente esser preso in considerazione per un discorso sulla riscrittura, dal momento che l'autore lo rivede e ripubblica in più edizioni con numerose e significative varianti testuali (che portano con sé altrettanti mutamenti poetici e ideologici) benché Vittorini non metta mai in rilievo il lavoro di revisione compiuto su di esso.¹²⁷ Tra le quattro edizioni uscite vivente l'autore – nel 1945 (con due impressioni), e altre tre rispettivamente nel 1949, 1960¹²⁸ e 1965, tutte presso Bompiani eccetto l'ultima, uscita negli Oscar Mondadori – è tra la *princeps* e quelle del 1949 e 1965 che Vittorini compie un profondo processo di

¹²³ Anna Panicali, *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un'infanzia»*, «La Rassegna della letteratura italiana», maggio-dicembre 1969, pp. 425-431, la citazione a p. 425.

¹²⁴ Il titolo con il quale, nel 1932, fu pubblicato su «L'Italia letteraria» era *Quaderno sardo*, modificato in *Viaggio in Sardegna* in occasione dell'uscita presso Parenti quattro anni dopo.

¹²⁵ Anna Panicali, *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un'infanzia»*, cit., p. 427.

¹²⁶ Ivi, p. 425.

¹²⁷ Per una esaustiva trattazione delle questioni critico-filologiche che il romanzo pone, si rimanda a Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016, dal quale sono tratte molte delle informazioni presentate, in questa sede, in modo sintetico e funzionale al nostro discorso. Si rimanda allo stesso volume per l'ampia bibliografia.

¹²⁸ Nella collana “I Delfini”. Segue, nel 1962, una nuova impressione.

rielaborazione. Nel romanzo si avvertono in modo evidente le istanze che animano la revisione, che sono sia letterarie sia ideologiche, e si manifestano tanto nella ristrutturazione dell'impianto narrativo (con l'eliminazione delle parti di testo in corsivo nell'edizione del 1949 e il successivo reinserimento nell'edizione mondadoriana) quanto nella fisionomia dei personaggi, che si evolvono criticamente insieme al loro autore.

Il confronto con *Le donne di Messina* si rende a questo punto necessario per via del differente modo in cui Vittorini mette in risalto o meno la novità delle edizioni successive alla prima. Mentre per le tre edizioni del romanzo "postbellico" l'autore anticipa, nelle Avvertenze delle edizioni in volume, che il romanzo ha subito delle revisioni (specificandone la natura e l'entità), il romanzo "resistenziale" non contiene nessuna indicazione di questo tipo, e anzi Virna Brigatti ha rilevato come nell'edizione del 1949, benché «tenacemente voluta dall'autore, il risvolto resti addirittura lo stesso dell'edizione del 1945»:¹²⁹

anche quest'ultimo è un dato da non dare per scontato, poiché nel caso di *Uomini e no*, non c'è invece alcuna volontà da parte dell'autore di avvertire i lettori delle revisioni testuali condotte, o di giustificarle [...]. Partendo dunque da questa prova in negativo, è possibile affermare senza dubbio che la volontà di Vittorini nei confronti di *Uomini e no* è stata quella di occultare, sotto lo stesso titolo (e dentro la stessa collana), la travagliata storia testuale del romanzo. Anche il risvolto dell'edizione I Delfini del 1969, per altro, è un semplice taglio (e correzione) di quello delle edizioni precedenti.¹³⁰

Questa considerazione è molto significativa, perché richiama la questione terminologica e metodologica affrontata nelle pagine precedenti: è lecito infatti interrogarsi se anche per *Uomini e no* si possa parlare di riscrittura, o se si debba interpretare l'"occultamento" vittoriniano come l'espressione di una volontà autoriale chiaramente orientata. Una volontà testimoniata sì dall'assenza di riferimenti alla revisione (sia nell'epistolario sia nei volumi stessi), ma che non ci autorizza a negare che le edizioni plurime di questo romanzo rimandino a precisi intenti autoriali che si modificano negli anni, facendo così rientrare pienamente *Uomini e no* nella casistica sopra descritta.¹³¹

¹²⁹ Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 436. La questione riceve ampio spazio a p. 384.

¹³⁰ Ivi, p. 436.

¹³¹ Si segnala che le diverse edizioni del romanzo, nel Catalogo ICCU non sono mai indicate con la dicitura "nuova stesura", che invece si trova nella descrizione dell'edizione del 1964 delle *Donne di Messina*, probabilmente perché essa è presente nel frontespizio del romanzo.

Partiamo dalla nota che l'autore pone in apertura della *princeps*: in quella sede Vittorini afferma che il suo compito in quanto scrittore è quello «di prender parte alla rigenerazione della società italiana», precisando che il suo essere comunista non implica, di necessità, che anche il suo libro sia comunista, poiché esso «è legato al mondo psicologico dell'uomo». ¹³² Ideologia e poetica, dunque, sono ancora una volta intimamente legate, ed è proprio nell'evoluzione di ciascuna di esse che risiede la modificazione dell'impianto diegetico del romanzo.

La trasformazione più evidente, nell'edizione del 1949, è l'eliminazione dell'alternanza fra i corsivi, che corrispondono al «secondo tempo, di intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentante lirismo», ¹³³ e le parti propriamente narrative, nelle quali si consuma l'azione. L'espunzione di queste parti, come ha sottolineato Virna Brigatti, provoca il venir meno della forza amplificatrice che in essi risiedeva, lasciando così senza un'eco, ad esempio, le domande di Gracco (uno dei compagni di Enne 2), o privando il testo di quelle stesse domande che costituivano un impulso alla riflessione metanarrativa, «che indagano le scelte di poetica dell'autore, che affermano la “poetica della partecipazione”, attraverso l'espedito dell'*io* narrante-Spettro, e a cui è collegata la dichiarazione dell'identità del protagonista: “*Enne 2 è un intellettuale*”». ¹³⁴ Vittorini, in sostanza, spoglia il testo, contemporaneamente di due delle componenti più criticate, l'intellettualismo (Enne 2 non è più un intellettuale e, privato di ogni connotazione sociale, si presenta semplicemente come un partigiano) e lo sdoppiamento dei piani della narrazione (cioè dell'alternanza fra toni e corsivi), ¹³⁵ con il vantaggio, per il romanzo, di una maggiore compattezza:

tutti i tagli operati alla redazione testuale del 1945 hanno avuto come obiettivo il “compattamento” dei temi e delle riflessioni pratico-morali, elidendo le divagazioni lirico-saggistiche: la tipica caratteristica dei testi vittoriniani, che persegue lo “slargamento” in poesia viene ridotta al minimo con l'edizione del 1949, in coerenza con quanto affermato nelle risposte all'*Inchiesta sul neorealismo* condotta da Carlo Bo, per cui un romanzo uscito «da

¹³² Entrambe le citazioni tratte dalla nota anteposta a Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945.

¹³³ Aletta sinistra della sovrapposizione delle edizioni del 1945 e del 1949, citata in Virna Brigatti, *op. cit.*, p. 387.

¹³⁴ Virna Brigatti, *op. cit.*, p. 389.

¹³⁵ Si veda, in proposito, quanto scrive Romano Bilenci, *Vittorini a Firenze*, «Il Ponte», luglio-agosto 1973, p. 1112: «non gli era cioè riuscito di usare la storia in rapporto ai sentimenti e all'azione del protagonista».

sudori freddi di studio», un “romanzo-*Garofano*”, non ha bisogno della «musica», del commento lirico.¹³⁶

Con l’eliminazione di questa alternanza, come scrive Rodondi,¹³⁷ l’autore intende forse ricucire le “smagliature” provocate dai corsivi che rendevano poco compatto e poco equilibrato il testo (ma anche, in definitiva, poco “romanzesco”:¹³⁸ molti episodi, infatti, guadagnano in incisività narrativa, come ad esempio il gruppo di capitoli che ha come protagonista Giulaj);¹³⁹ al contempo, la soppressione di quel piano narrativo impone anche l’eliminazione dell’io narrante, *intellettuale* e *spettro*, e della sua considerazione come *alter ego* di Enne 2.¹⁴⁰ Non solo, ma «dandogli una nuova fisionomia, inoltre, l’autore stacca con forza il personaggio da qualsiasi implicazione autobiografica: con la seconda edizione Enne 2 è, senza dubbio, *un altro*».¹⁴¹

È tuttavia interessante rilevare un elemento:

le varianti testuali sono apportate in modo secco e radicale: ogni capitoletto, ogni gruppo di capitoletti o è approvato *in toto*, o è completamente eliminato: non ci sono casi in cui due capitoletti vengano accorpati per il taglio di alcuni loro paragrafi; non c’è il mantenimento di righe o frasi appartenenti, nell’edizione del 1945, a una certa zona del testo e spostate, nella redazione del 1949, in un’altra; non c’è un sottile lavoro di *labor limae* volto a rimodellare sottili passaggi narrativi. Le varianti puntuali sono poche [...] e tendenzialmente limitate sul piano delle implicazioni semantiche e assiologiche che portano con sé.¹⁴²

La modalità di correzione ora descritta denota un atteggiamento del tutto differente da quello che animerà la revisione delle *Donne di Messina*, poiché procede per eliminazioni nette piuttosto che essere guidata dalla ricerca di “concentrazione” che Vittorini sottolinea in più occasioni. Si deve tuttavia rilevare che l’assenza di testimonianze autografe che rendano conto del passaggio tra una edizione e l’altra probabilmente non

¹³⁶ Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 409-410.

¹³⁷ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, cit., p. 1213: «I massicci tagli cui Vittorini sottopone, in B₃ [Bompiani 1949], la sezione dei corsivi potrebbero far pensare a un tentativo di riottenere con un impegno minore, e cioè mediante una serie di riduzioni, quell’equilibrio che il romanzo non era riuscito a raggiungere all’atto della sua costruzione complessiva».

¹³⁸ Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 393: «le modifiche introdotte nel 1949 rafforzano la rete dei nessi topografico-temporali, in coerenza con la volontà di porre in risalto l’identità romanzesca del testo».

¹³⁹ Ivi, p. 405: «spariti i corsivi che ampliano la “storia di Berta”, facendola risuonare nella mente del protagonista – il rilievo che assume la vicenda del venditore di castagne diventa proporzionalmente molto più ingente». Dei sei capitoli in corsivo che originariamente seguivano la morte di Giulaj, Vittorini ne conserva – portandoli in tondo – solo quattro, escludendo quelli «in cui più incerti sono i confini tra l’io della finzione e l’io dell’autore reale», ivi, p. 406.

¹⁴⁰ La riflessione è condotta ivi, p. 389.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Ivi, p. 410.

danno un'idea compiuta del lavoro compiuto dall'autore, che si è con ogni probabilità approssimato alla versione definitiva con una serie di tentativi.¹⁴³

A un ulteriore e radicale riassetto viene sottoposto il testo in vista dell'edizione pubblicata negli Oscar nel 1965¹⁴⁴ (meno ampi gli interventi in vista dell'edizione del 1960,¹⁴⁵ dove la più sostanziale variazione risiede nel reinserimento del “muto dialogo” di Berta con i morti).¹⁴⁶ Come accaduto per *Le donne di Messina*,¹⁴⁷ Vittorini si serve di un volume dell'edizione del 1949, «spaginato e postillato dall'autore, su cui sono introdotte nuove varianti e nel quale sono inserite fotocopie dei capitoli corsivi dell'edizione del 1945 a loro volta annotati e recanti alcune correzioni, per lo più cassature».¹⁴⁸ Un'operazione tanto più significativa in quanto Vittorini mostra di essere in possesso di entrambe le edizioni (o comunque di essere in grado di procurarsi delle fotocopie della prima edizione), ma di scegliere un testo sottoposto a revisione (quello del 1949) integrando, laddove occorresse, con le parti in corsivo provenienti dalla edizione che le conteneva. Proprio gli interventi condotti sui corsivi mostrano chiaramente la direzione presa dal romanzo; essi, però, sono «solo in funzione di strumenti di interpretazione mediata e interiorizzata della realtà»,¹⁴⁹ ma non veicolano più la “poetica della partecipazione”, poiché nell'autore è venuta meno la spinta “comunitaria” che pure aveva animato le “prime” *Donne di Messina*. Mentre però con quest'ultimo romanzo Vittorini affronta i problemi del “grande” romanzo e della ricerca della verità, trovando una nuova modalità per esprimerla, con *Uomini e no* ciò non è possibile per due ragioni, la prima di tipo editoriale e la seconda di tipo più poetico-ideologico: da una parte, infatti, il passaggio a Mondadori comporta una ridefinizione del pubblico di riferimento (anche numericamente il pubblico degli Oscar Mondadori occupa uno “spazio” più vasto rispetto al pubblico Bompiani) e la conseguente scelta di proporre un testo già noto;¹⁵⁰ dall'altra tale decisione implica anche la profonda consapevolezza del «valore morale delle riflessioni che trasmette», tanto da rendere marginale il problema della forma-romanzo.

¹⁴³ Basterà confrontare la situazione di *Uomini e no* con quella, più ampiamente documentata, delle *Donne di Messina*: lì dove più distanti appaiono i testi e più drastici i tagli, più laborioso è stato il processo che ha condotto a essi.

¹⁴⁴ Per una approfondita descrizione si rimanda ancora a Virna Brigatti *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 435-474.

¹⁴⁵ Che pare essere stata pubblicata controvoiglia da Vittorini, come ricostruito da Virna Brigatti, ivi, pp. 419-429.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 430.

¹⁴⁷ Cfr. più avanti, cap. 5, § 2.1.

¹⁴⁸ Virna Brigatti, *op. cit.*, p. 439. Vittorini, in sostanza, non si cura dell'edizione del '60.

¹⁴⁹ Ivi, p. 456.

¹⁵⁰ Ivi, p. 458.

Chiudiamo questo paragrafo con due opere che si distanziano da quelle precedentemente trattate: una, *Diario in pubblico*, per lo speciale statuto di genere che la caratterizza, dal momento che Vittorini la pubblicò con Bompiani nel 1957 assemblando, dopo un lavoro di rielaborazione, molti degli scritti usciti su rivista e in altre sedi; l'altra, *Le città del mondo*, rimasta allo stato di abbozzo e pubblicata postuma nel 1969 e poi, nel 1975, nella sua versione "scenica".

Entrambe appartengono al decennio di "silenzio" che Vittorini, come è noto, portò avanti sia per ragioni ideologiche (politiche e letterarie), sia per ragioni personali: l'allontanamento definitivo dal PCI, la delusione per i fatti d'Ungheria, cui si legano il rifiuto per il grande romanzo e l'inizio di una ricerca letteraria e intellettuale che sul piano del lavoro editoriale si manifesterà nel progetto del «Menabò», mentre sul piano della scrittura personale è segnata dall'avvio delle *Città del mondo*, oltre che dall'inizio della stesura degli appunti militanti che confluiranno nelle postume *Due tensioni*.¹⁵¹

L'avvio di questo periodo è collocabile all'indomani dell'uscita di *La Garibaldina*, pubblicata in rivista con il titolo *Il soldato e la garibaldina* su «Il Ponte»¹⁵² e poi in volume nel 1956¹⁵³ (nel pieno del "silenzio") con la sostanziale modifica di due soli capitoli (XXI e XXXI),¹⁵⁴ nel primo dei quali, stando alla descrizione fornita da Rodondi,¹⁵⁵ è inserito un episodio che «parzialmente accennato già nel manoscritto alle cc. 62-64, era stato omesso dall'edizione in rivista», mentre nel secondo si registra una «redazione più ampia e stilisticamente più matura». Le date della stesura e delle due edizioni di questa opera si legano, di necessità, in modo inestricabile a quelle delle altre opere vittoriniane: l'autore, nella *Nota* precedente l'edizione del 1956 sostiene di aver intrapreso la stesura di *Il soldato e la garibaldina* «tra il dicembre del '49 e il maggio del 1950», pochi mesi dopo la pubblicazione delle *Donne di Messina*, e durante quel primo lavoro di revisione che Vittorini stava compiendo su questo tormentato romanzo. Si vedano in proposito, rispettivamente,

¹⁵¹ Per un recente inquadramento, si veda Giuseppe Varone, *L'ultimo è «ancora un Vittorini»: il «silenzio» tra le Due tensioni*, in *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera di Elio Vittorini*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp. 157-184.

¹⁵² Una rivista che Vittorini, nella lettera a Robert Penn Warren del 18 dicembre 1949 (in *AP*, pp. 284-286) descrive come «una rivista fiorentina che pure, in fondo, è neutra, non di destra né di sinistra ortodossa» (p. 285), elemento tanto più significativo se si pensa che Vittorini reagisce al rifiuto, da parte di «Temps Modernes», di pubblicare *La garibaldina*, dicendo: «Certo, "Temps Modernes" richiede una certa polemica, o "problematicità diretta". Mentre io è proprio questo che non voglio più fare» (Elio Vittorini a Michel Arnaud, 7 aprile 1950, ivi, p. 318).

¹⁵³ Elio Vittorini, *Erica e i suoi fratelli – La garibaldina*, Milano, Bompiani, 1956.

¹⁵⁴ Il romanzo è composto da quarantatré capitoli: l'entità delle macro-varianti è, dunque, minima, benché esse vadano a sommarsi anche ad altre varianti di misura più limitata.

¹⁵⁵ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1240-1241.

la lettera del 18 dicembre 1949 inviata a Robert Penn Warren, e quella del 9 febbraio 1950 inviata a James Laughlin:¹⁵⁶

D'altra parte non posso dedicare tutto il mio tempo a un lavoro di correzione, mentre ho in testa nuovi motivi che pure vogliono essere scritti. Sto anche «scrivendo», perciò. Tornato dalla solita vacanza a Bocca di Magra [...] ho dovuto cedere e cominciare questo nuovo periodo di asservimento personale che è ogni volta il periodo in cui si scrive un libro.

Io ora sto lavorando a un nuovo romanzo, molto piano, senza nessuna fretta. Ma anche (e questo con fretta) a correggere *Le donne di Messina*.

Le due lettere testimoniano un identico desiderio di scrivere, da parte dell'autore, al contempo con «asservimento» e senza fretta, mostrando in tal modo come egli intendesse non cedere agli stessi vizi che avevano segnato la cattiva riuscita del romanzo che in quei mesi andava correggendo, un romanzo che, nella lettera a Warren, Vittorini dice di aver «pubblicato troppo presto».¹⁵⁷

La data di pubblicazione in volume della *Garibaldina*, invece, si colloca a ridosso di due opere fra loro differenti, *Le città del mondo* e *Diario in pubblico*, la prima delle quali ha uno stretto legame di “parentela” con *La garibaldina*, come si evince confrontando una delle prime descrizioni che Vittorini fornisce del romanzo comparso su «Il Ponte» e il romanzo incompiuto. Si torni alla lettera inviata a Penn Warren:

Di Sicilia, della gente ch'era adulta o vecchia quand'io ero un bambino, e della prima grande guerra. Di contadini, di terra, di città nere, anche di barconi che vanno a Malta carichi di sabbia. Con agganci a Milano e all'Italia settentrionale e anche a paesi stranieri per via di siciliani che vi si recano in cerca di fortuna.

Si noterà facilmente come alcuni elementi della trama (i contadini, la terra, la Sicilia) richiamino da vicino l'ambientazione delle *Città del mondo*, benché il riferimento a un preciso momento storico e a Milano non lascino dubbi sul fatto che Vittorini non faccia qui riferimento al romanzo postumo, la cui scrittura risulta ampiamente avviata all'altezza del 19 dicembre 1951, data in cui Vittorini scrive a Michel Arnaud¹⁵⁸ di aver intrapreso la scrittura di un'opera che, ispiratagli dall'alluvione nel Polesine, parla di una Sicilia senza tempo, una Sicilia-Babilonia, e già a buon punto nel maggio dell'anno seguente,

¹⁵⁶ AP, pp. 284-285 e 301.

¹⁵⁷ Ivi, p. 284.

¹⁵⁸ Ivi, p. 394.

quando l'autore dice ancora all'amico di aver già scritto centocinquanta pagine, costategli un lavoro terribile.¹⁵⁹

A questi dati si aggiungerà poi il fatto che il Fondo Vittorini ha lasciato emergere una contaminazione fra i materiali riconducibili ai due romanzi, dal momento che, come dimostrato da Raffaella Rodondi,¹⁶⁰ l'edizione einaudiana a cura di Vito Camerano ha pubblicato, con il titolo *Sei immagini dalla Sicilia*, alcune pagine che «appartengono a una stesura precedente, probabile seguito de *La Garibaldina*, di cui ricompaiono i nomi dei personaggi. Esse sono state pubblicate ne “La Fiera Letteraria” del 20 ottobre 1950».¹⁶¹ La giustificazione addotta dal curatore è quella che il brano, in rivista, «aveva la nota in calce: *dal romanzo in lavorazione “I diritti dell'uomo”*», titolo provvisorio con il quale Vittorini si riferiva anche alle *Città del mondo*.¹⁶² Ad ogni modo, nelle edizioni successive a quella dei “Meridiani” mondadoriani – che ha dato un contributo essenziale alla canonizzazione dell'intera opera vittoriniana anche sotto il profilo testuale – il testo delle *Città del mondo* risulta privo di questo “frammento”, che viene invece presentato come *Seguito «Garibaldina»* alle pp. 1131-1163 del vol. I delle *Opere narrative*.

Questa prima incursione nel testo delle *Città del mondo* mostra chiaramente quanto intricate siano la situazione testuale e la vicenda editoriale del romanzo, che Vittorini lasciò incompiuto e che, a rigore, non avrebbe dovuto essere pubblicato come opera unitaria.¹⁶³ Ciò non avvenne, poiché il romanzo fu dato alle stampe nel 1969 da Einaudi¹⁶⁴ con la curatela del già citato Vito Camerano, che tentò di far chiarezza su una situazione testuale tutt'altro che lineare – dovendo far ordine fra le carte e dare un'organizzazione che rispondesse a un criterio di sequenzialità narrativa – salvo poi inserire, in due sezioni denominate “Capitoli non numerati” e “Frammenti vari”, alcuni dei materiali che non era stato possibile incasellare all'interno di nessuno dei “capitoli

¹⁵⁹ Elio Vittorini a Michel Arnaud, 7 maggio 1952, in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 15. Si veda anche la *Nota introduttiva* firmata da Carlo Minoia, ivi, pp. XII-XIII, dove si ricostruisce brevemente la cronologia della stesura delle *Città del mondo*.

¹⁶⁰ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONII*, p. 956.

¹⁶¹ Si cita la nota che Vito Camerano ha anteposto al “frammento” in Elio Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1960, p. 336.

¹⁶² Ivi, p. 368, dove si cita la «presentazione» a questi frammenti comparsa su «Galleria di arti e lettere» nel 1953.

¹⁶³ Minoia, nella già citata *Nota introduttiva*, in *Lettere 1952-1955*, cit., p. XIII, scrive «sia pure indirettamente, le cause della difficoltà di proseguire, del tutto intrinseche alla natura stessa e alla materia del romanzo: l'affacciarsi di nuovi temi ancora da sottoporre al processo di individuazione artistica e la molteplicità dei motivi narrativi».

¹⁶⁴ Elio Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969. Il frontespizio è privo delle indicazioni, invece presenti nelle *Due tensioni*, relative alla curatela, così che il lettore solo al termine della lettura scoprirà che il testo che ha letto è una ricostruzione di fogli manoscritti lasciati senza una precisa volontà ordinatrice, e tanto meno volontà di pubblicazione, da parte di Vittorini.

numerati” (frammenti vari, stesure alternative), così da rendere il testo «tutt’altro che unitario».¹⁶⁵ Il volume esce così corredato da una necessaria *Nota*¹⁶⁶ che segnala i «Capitoli pubblicati dall’autore su riviste», le «date di composizione del romanzo», e «i manoscritti», oltre che da altre indicazioni fornite dal curatore prima di ciascuno dei “Frammenti vari”. Non vi è alcun intento filologico, sebbene Camerano si mostri attento alle problematiche che l’inedito, per sua natura, pone al curatore. In quelle note, benché imprecise,¹⁶⁷ si legge infatti chiaramente la difficoltà dell’operazione compiuta: ipotesi relative all’appartenenza a un “seguito” di altri romanzi; pubblicazione di brani già comparsi su rivista, ma seguendo le lezioni del dattiloscritto; doppie versioni di uno stesso capitolo.¹⁶⁸ A queste informazioni si aggiungono poi altri elementi sui quali occorre soffermarsi maggiormente, per le connessioni che essi intrattengono con il discorso qui condotto. Citiamo Camerano:

Va ricordato però che negli stessi anni, V. aveva pensato di riscrivere il romanzo come sceneggiatura, o meglio come «romanzo scenico». Questo lavoro mirava a una utilizzazione cinematografica (in collaborazione con Nelo Risi e Fabio Carpi) o teatrale, ma per V. esso aveva soprattutto valore come esperimento d’un tipo diverso di narrazione e d’un distacco del linguaggio narrativo dalla tradizione.

Se confrontiamo questo estratto con la noterella che precede il frammento “Variante del capitolo XXXIII” noteremo immediatamente una differenza terminologica essenziale: lì Camerano aveva parlato di «variante» e di «due stesure», qui, invece, si serve del verbo “riscrivere” mettendo in risalto, in tal modo, la differenza che intercorre fra la revisione attuata su *un solo* capitolo e quella sull’intero testo delle *Città del mondo*, che nella versione “scenica” subisce un chiaro cambio di genere, cui vanno in ampia parte ricondotte le

¹⁶⁵ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, cit., p. 944. Si rimanda alle *Note*, pp. 944-961, per una più dettagliata analisi filologica di questi materiali e dell’edizione che da essi è stata tratta. A questo studio è possibile affiancare anche quello di Virna Brigatti, *La “condanna dell’edito”*: *Le città del mondo edizione 1969*, in *Archivi editoriali, tra storia del testo e storia del libro*, a cura di Virna Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, Sara Sullam, Milano, Unicopli, 2018, pp. 57-72.

¹⁶⁶ Che occupa le pp. 367-369 del volume.

¹⁶⁷ L’avvio della stesura del romanzo viene posto nel 1952, ma nella già citata lettera a Dionys Mascolo del 19 dicembre 1951 (ora *AP*, p. 394), Vittorini dice di aver cominciato «à écrire quelque chose» riguardo alla Sicilia, facilmente riconducibile a *Le città del mondo*, e lo descrive come un “terrible travail” precisando tuttavia che «des centquarante pages que j’ai déjà écrites (écrites et re-écrites) sont parfaites».

¹⁶⁸ Come ad esempio, a p. 336, dove l’insistenza sull’aggettivo “probabile” («probabile seguito de *La Garibaldina*», «probabilmente un seguito de *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus*»), dà la cifra dell’incertezza nelle scelte; o p. 352, dove la proposta di un “Capitolo rifiutato”, il XII, non tiene conto del testo pubblicato su «Galleria di arti e lettere», 3, maggio giugno 1953, ma accorda maggiore credito al dattiloscritto; o, infine, p. 358, dove viene proposta una «Variante del capitolo XXXIII», vale a dire una seconda stesura, che potremmo chiamare adiafora, stando alle indicazioni di Camerano, e che precede cronologicamente quella messa “a testo”.

numerose variazioni sul piano testuale, oltre alle numerose varianti riconducibili senz'altro al mutato contesto politico, ideologico e soprattutto poetico entro il quale Vittorini si trova a scrivere. Il volume, anch'esso apparso postumo, sarà edito nella collana "Nuovi coralli" nel 1975 con il titolo *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, e sarà corredato di una *Notizia* firmata da Nelo Risi.¹⁶⁹ Il rapporto fra Vittorini e i due registi pare esser avviato nel 1959,¹⁷⁰ per proseguire negli anni successivi con una corrispondenza che appare per molti aspetti utile a comprendere il percorso compiuto da Vittorini nel passaggio dal «libro narrato» al «libro sceneggiato»,¹⁷¹ ma, ancora di più, nella maturazione di una nuova idea di letteratura, capace di abbracciare forme espressive che non si affidano in modo esclusivo alla scrittura: l'autore, infatti, nella già citata lettera del 29 marzo 1959 parla di «romanzo sceneggiato (per il cinema, il teatro e i fumetti)»¹⁷² mostrando in tal modo l'ampio spettro di possibilità che la riscrittura del romanzo interrotto aveva aperto alle sue sperimentazioni e contaminazioni creative. Scrive tuttavia Brigatti che

l'omonimia dei titoli fra CM 1969 e CM 1975, con la presenza del fuorviante sottotitolo *Una sceneggiatura* nel caso di quest'ultimo, lascia intendere che questo secondo testo sia semplicemente la trasposizione teatrale e cinematografica del primo, privandolo di fatto della propria autonomia testuale e togliendone del tutto il valore di luogo della sperimentazione letteraria vittoriniana.¹⁷³

¹⁶⁹ Virna Brigatti, *La "condanna dell'edito": Le città del mondo edizione 1969*, cit., p. 68, ha notato come questo titolo sia «una pericolosa semplificazione», perché Vittorini non si è mai proposto di scrivere una sceneggiatura, operazione che risponde a regole ben differenti, bensì di «fare libro» nella forma di «romanzo sceneggiato». In questo caso, a nostro parere, non appaiono del tutto scorrette le indicazioni fornite da Camerano, che sottolinea proprio il fatto che, dietro questa riscrittura, Vittorini avesse tentato un esperimento narrativo nuovo, cercando di allontanarsi dal romanzo tradizionale e abbracciando nuove forme di narrativa. Un aspetto, quest'ultimo, al quale l'autore aveva già incominciato a pensare allorché, rifiutando quanto aveva sino ad allora scritto, aveva deciso di scindere i tre piani narrativi in tre differenti romanzi brevi, come dichiara su «Il Punto» (agosto 1957, citiamo dalle *Note* di Rodondi, cit., p. 949). È ancora interessante notare che Maria Corti, nell'*Introduzione* a *ON*, pp. LVIII-LIX mette in risalto, come peculiarità del romanzo, proprio il valore simbolico dato al dialogo, non più mezzo espressivo per veicolare *azioni* ma *liricità*: «Ne risulta un dialogo soggetto ad autocombustione, imparentato cioè col monologo, dove i sostantivi sviluppano maggior sostanza significativa dei verbi» (p. LIX). Sul romanzo scenico, si veda infine Giuseppe Varone, *Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de "Le città del mondo" di Elio Vittorini*, «Studi Novecenteschi», 35, 76, luglio-dicembre 2008, pp. 483-504.

¹⁷⁰ Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 952, cita una lettera del 24 marzo 1959 (conservata in APICE, FEV, Corrispondenza inviata 1940-14 maggio 1965, Serie 1, b. 2)

¹⁷¹ Elio Vittorini a Fabio Carpi, 29 marzo 1959, conservata in APICE, FEV, Serie 1: corrispondenza inviata 1940-14 maggio 1965, copia dattiloscritta con correzioni autografe, pubblicata in Virna Brigatti, *La "condanna dell'edito": Le città del mondo edizione 1969*, cit., p. 68.

¹⁷² Nel volume del 1975, per altro, l'autore fornisce indicazioni sceniche diversificate per il teatro e per il cinema. Cfr., per es., Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 3 e 10-11.

¹⁷³ Virna Brigatti, *La "condanna dell'edito": Le città del mondo edizione 1969*, cit., p. 71.

Il che, ovviamente, ha comportato un ridimensionamento della forza creativa riversata da Vittorini nelle pagine “sceniche”, senza rendere conto del fatto che

la riscrittura di Vittorini è a tal punto profonda da ribaltare completamente il punto di osservazione sulle vicende e da modificare la scelta dei personaggi che sono in primo piano e sullo sfondo, da alterare quel che accade [...] dà immediatamente l’idea di come il testo sceneggiato sia stato percepito come emanazione pallida del primo.¹⁷⁴

In aggiunta a questa perdita nell’interpretazione critica, va anche detto che gli stessi sceneggiatori Risi e Carpi avevano contribuito al mancato rispetto della volontà autoriale – che diverrà poi definitivo con la pubblicazione del libro-“sceneggiatura” – ponendo Vittorini nella scomoda posizione di dover richiamare i due registi al rispetto delle indicazioni da lui fornite, nel disperato tentativo di salvare quanto di buono quelle vicende contenessero:

Vi avevo già detto di quanto io temessi di non poter più tornare a lavorare a questo mio romanzo e completarlo dopo che ne avessi riversato i succhi e l’ispirazione [...] nella sceneggiatura per il film o dopo comunque che mi fossi visto il film sullo schermo. [...] E io avrei praticamente buttato via (e comunque reso vecchio ai miei occhi con novantanove possibilità su cento di non riuscire più a utilizzarlo) il mio lavoro di otto anni, se, ripigliando tutto in mano, non avessi cercato, pur tenendo presente il film, di *fare libro* da un’altra parte in questa forma che mi vado sempre più persuadendo di poter definire «romanzo sceneggiato».

Ciò che dunque pare chiaro è il fatto che sebbene l’autore non fosse stato in grado di far libro nella sua forma “tradizionale”, in quel momento era intenzionato a completare il lavoro sul romanzo “scenico”, tanto da promettere di consegnarlo entro la metà di aprile del 1959.¹⁷⁵ Il libro è dato per completo e inviato ai due registi nella lettera del 23 aprile 1959,¹⁷⁶ ma la storia del testo non è ancora vicina a una conclusione: Vittorini non solo si mostra disponibile alle eventuali soppressioni o modifiche che Risi e Carpi vorranno compiere, ma qualche tempo dopo si ripropone di tornare sul testo «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».¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ivi, pp. 71-72.

¹⁷⁵ Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, cit., pp. 171-172.

¹⁷⁶ Ivi, p. 173.

¹⁷⁷ Si veda la lettera a Risi e Carpi dell’8 luglio 1959, ivi, p. 174.

Un netto cambio di prospettiva è necessario per addentrarci, seppur brevemente, nell'officina di *Diario in pubblico*, opera che non si può considerare una riscrittura *stricto sensu*, dal momento che nasce da un attento montaggio¹⁷⁸ di testi scritti tra gli anni '20 e gli anni '50 (con soppressioni di porzioni di testo non ritenute utili dall'autore) organizzati secondo un criterio cronologico e legati fra loro attraverso delle «postille» nelle quali «si sente una nuova situazione mentale, più critica e disincantata». ¹⁷⁹ Emerge così, ancora una volta, quella perenne ricerca di senso che guida tutte le revisioni vittoriniane, orientate alla continua ridefinizione degli interrogativi che l'intellettuale deve porsi relativamente alla cultura e al proprio ruolo: Vittorini, come scrive Maria Corti, «insiste sulla necessità di un diverso punto di vista, pur non rifiutando le passate affermazioni». ¹⁸⁰ È utile riportare una parte della *Avvertenza* che Vittorini antepone all'opera:

composto per tre quarti di testi apparsi via via su riviste o giornali, e per circa un quarto di inediti coi quali ho voluto intervenire una seconda volta su taluni degli argomenti trattati. Ma il libro ha preso la fisionomia che ha solo a partire dall'autunno del '55, e cioè da quando mi sono applicato a compilarlo, e a raccogliere tutti gli scritti di «occasione intellettuale» che ho pubblicato in quasi trent'anni, a scegliere tra essi quelli che ancora mi interessavano da quelli che (così almeno come sono) non mi interessavano più [...] sino a trovare una loro ragione d'insieme e una loro unità. [...] Il resto che ho aggiunto qua e là nel corso della compilazione, e che figura stampato in corpo più piccolo, è da considerare come scritto tutto alla data finale del giorno di maggio 1957 (il 10 o 15 o 20) in cui ho consegnato il libro all'editore.

Vittorini precisa la natura della propria opera mettendo in rilievo come la selezione tra gli scritti (appartenenti ai tre decenni precedenti) sia stata operata in base a un criterio di coerenza interna e unitarietà: non si presenta ai lettori una antologia, ma un «discorso narrativo»¹⁸¹ nato dalla mescolanza fra testi editi (con la selezione, per ciascuno di essi, dei «passaggi [...] attuali») e inediti, volti a costruire artificiosamente una autobiografia in pubblico (di quanto aveva reso pubblico) dell'intellettuale, uscita proprio nel decennio del suo silenzio.

¹⁷⁸ Di «scrittura del montaggio» parla infatti Maria Rizzarelli, «Qualcosa che somiglia al latte e al miele: le ragioni di un'autobiografia in pubblico», in *Vittorini nella città politecnica*, atti del convegno MOD (Milano, 19-20 febbraio 2016), a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, Ets, 2018, pp. 113-125.

¹⁷⁹ Maria Corti, *Prefazione*, in *ONI*, cit., p. XLIV.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Fabio Vitucci, *Introduzione*, in Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 2016, p. 7. Si segnala che in questa sede Vitucci propone un interessante parallelo fra la strategia costruttiva dell'opera vittoriniana e il quaderno «Ricerche» di Albe Steiner, conservato presso l'Archivio Albe e Lica Steiner del Politecnico di Milano, ancora inedito, al quale ha recentemente dedicato attenzione Giovanni Baule in occasione di un intervento – dal titolo *Il quaderno «Ricerche»: un inedito atlante del moderno* – tenuto al convegno *L'officina grafica di Albe e Lica Steiner* (Milano, 8 novembre 2017).

A questo lungo periodo di stesura, che, com'è ovvio, non è orientato al risultato finale di *Diario in pubblico*, ma che diventa tale solo nel momento in cui Vittorini progetta l'opera, occorre poi aggiungere un'ulteriore fase rappresentata dalla preparazione di una edizione francese, uscita nel 1961 presso Gallimard con il titolo *Journal en public*, edizione alla quale Vittorini stesso partecipò con ampliamenti (sette testi scritti tra il 1957 e il 1961) e lievi modifiche. Non si può chiaramente inserire tale rimaneggiamento nella categoria della "riscrittura", ma è un'evidente e ulteriore testimonianza del costante intervento dell'autore sulle proprie opere, non solo nel caso di riedizioni in Italia, ma anche nel caso di traduzioni in lingue a lui note.¹⁸²

¹⁸² Un atteggiamento simile – e forse anche più severamente attento – è tenuto nei confronti delle traduzioni dei propri romanzi.

PARTE PRIMA

Lo zio Agrippa passa in treno. Le carte d'archivio e l'edizione.

CAPITOLO 1

«Ho un lungo romanzo cominciato».

Il manoscritto dello *Zio Agrippa passa in treno*.

1. Premessa archivistica e cronologica.

Le date di pubblicazione dello *Zio Agrippa passa in treno* e delle *Donne di Messina*, rispettivamente 1947-1948 e 1949, costituiscono un utile punto di riferimento per la cronologia delle carte che presenteremo nel § 2.1, appartenenti a questa prima fase elaborativa e con collocazione APICE, FEV,¹ serie 5, U.A. 6 (“Le donne di Messina 1949-1964”), b. 13, fasc. 1, “Manoscritto: fase redazionale intermedia fra *Lo zio Agrippa passa in treno* (1947-1948) e *Le donne di Messina* (1949) [1947] - [1949]”, che nelle prossime pagine indicheremo con AM1 e che costituiscono l’unico testimone della prima fase di scrittura.

Lo *Zio Agrippa passa in treno*, come abbiamo anticipato nel capitolo precedente, fu pubblicato in quindici puntate dal febbraio 1947 al settembre 1948, con due numeri doppi usciti in settembre-ottobre e novembre-dicembre 1947 (in ciascuno dei quali uscì una sola puntata) e una interruzione nei mesi di giugno-agosto 1947. La prima edizione Bompiani reca il finito di stampare il 26 marzo 1949, mentre in calce al romanzo sono indicate le date di inizio e fine della stesura, «Nov. ’46 - gen. ’49»; nell’“Avvertenza” premessa al romanzo si riscontra, infine, lo si ricorda, una erronea indicazione degli estremi cronologici dell’uscita in puntate, che terminerebbe, secondo quanto dice l’autore, nel luglio del 1948. Queste date sono utili sia alla collocazione cronologica del

¹ Il Fondo Elio Vittorini è giunto presso il Centro APICE nel 2009, dopo essere stato custodito presso l’Università di Pesaro e Urbino. Lo schedario originale stilato presso l’archivio urbinato è anch’esso presente in APICE, FEV, serie 10, u.a. 13, “Schedario descrittivo dell’archivio”.

testimone che presenteremo nelle seguenti pagine, poiché ci consentono di porre un *terminus ante quem* per la fine della stesura, sia perché permettono di prendere atto del fatto che l'autore stesso non fornisca indicazioni univoche riguardo al proprio romanzo. È da tali incongruenze che, probabilmente, scaturisce l'erronea collocazione cronologica dei materiali da parte di Raffaella Rodondi, l'unica studiosa che si è occupata delle carte manoscritte relative al romanzo, e che ha descritto la consistenza dei materiali raccolti presso il Centro APICE collegandoli con quelli, meno consistenti e tuttavia essenziali, conservati presso la Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera.²

La studiosa si riferisce a questo testimone quando, nelle sue *Note ai testi alle Donne di Messina* pubblicate nel secondo volume delle *Opere narrative*, accenna a una «fase redazionale intermedia tra ZA e DM1»,³ affermazione che va tuttavia rettificata con quanto Vittorini scrive nell'«Avvertenza» che precede le pagine del romanzo del 1949:

Di una prima stesura di questo romanzo, molto più lunga e in sostanza diversa della presente, è stata pubblicata una serie di stralci sulla «Rassegna d'Italia» a partire dal febbraio 1947 fino a luglio del 1948. Ma rare sono le pagine del libro com'è ora che coincidano esattamente con le pagine del libro com'era (intitolato *Lo zio Agrippa passa in treno*) nella prima stesura.

Il romanzo, scrive Vittorini, è stato pubblicato in una prima stesura sotto forma di «stralci», ma quella che se ne offre poi in volume non ne è la ristampa «completa», bensì il frutto di una revisione che lo ha indotto a mantenere poche pagine nella veste che aveva dato loro nella prima edizione («rare sono le pagine del libro com'è ora che coincidano esattamente con le pagine del libro com'era»). Ciò significa che l'autore, dopo avere redatto il testo nella sua interezza (AM1, appunto), ne ha estrapolato e pubblicato solo alcune parti, e ha poi rimesso mano su tutte quelle pagine, apportandovi le modifiche ritenute necessarie e pubblicando la nuova stesura in volume. Si può ipotizzare che Rodondi, leggendo le carte e ritrovandovi in esse alcune parti assenti sulla rivista (in luogo delle quali, come abbiamo già detto nel cap. 1, troviamo le sinossi), abbia pensato che esse appartenessero a una fase intermedia della lavorazione del romanzo e ne abbia ricavato la conclusione che «Il fondo Vittorini non conserva, purtroppo, la redazione originaria del romanzo»,⁴ dal momento che esse contengono un «di più» rispetto all'edizione in

² D'ora in avanti indicata con F-RCS.

³ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. II, a cura di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, Milano, Mondadori, 1974 (2001⁶), p. 920.

⁴ *Ibidem*.

rivista. La collazione di AM1 con le lezioni delle due edizioni degli anni '40, tuttavia, mostra molto chiaramente che il testo definitivo al quale approdano le carte non è quello di *DMI*, bensì quello di *ZA*, con il quale AM1 condivide molte lezioni che saranno poi modificate nella nuova edizione, elemento che dimostra l'infondatezza dell'idea che il manoscritto originale della prima stesura sia andato perduto. A queste preliminari considerazioni, che andremo argomentando nelle prossime pagine con esempi puntuali, occorre anche aggiungere il fatto che in questo manoscritto non è ancora presente una divisione in parti né un raggruppamento "per titoli", elemento invece riscontrabile nel dattiloscritto AD1, intermedio fra *ZA* e *DMI*, del quale ci occuperemo più avanti. Si può dunque pensare che il manoscritto AM1 sia, per così dire, un esemplare α, dal quale si diramano i due rami di *ZA* e di *DMI*, quest'ultimo ottenuto dalla "contaminazione" di AM1 e di AD1.

I confini temporali tra le prime due edizioni del romanzo, dunque, risultano notevolmente sfumati, anche a causa dell'ambiguità che caratterizza le comunicazioni "ufficiali" di Vittorini (interviste o note alle edizioni) e le stesse lettere inviate ai corrispondenti con cui era in contatto (editori stranieri, amici, colleghi, famigliari): spesso l'autore delinea un autoritratto non veritiero, talora edulcorato, descrivendosi al contempo costantemente impegnato nella stesura (o nella riscrittura) del romanzo e, insieme, impossibilitato a lavorarvi. È una modalità, questa, che caratterizza sin dagli anni '30 il suo atteggiamento, come mostrano i costanti ritardi nella consegna delle traduzioni per Mondadori, testimoniati dalle lettere scambiate con Luigi Rusca⁵ e l'ambiguità che caratterizza gli autoritratti di Vittorini restituitici dalla corrispondenza, dalle interviste e dai suoi stessi scritti.

La comparsa, sul numero del febbraio 1947 della «Rassegna d'Italia» della prima puntata dello *Zio Agrippa* disattende l'annuncio fatto sul numero del mese di dicembre 1946 nel quale era anticipata la prossima uscita del *Barbiere di Carlo Marx*, romanzo che rimarrà inedito fino alla pubblicazione nelle *Opere narrative* dei "Meridiani",⁶ pensato come

⁵ Conservate presso il FAAM, Archivio Storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Vittorini Elio 1 (3 febbraio '33 - 25 marzo '36), si segnala, a puro titolo d'esempio, la lettera del 14 marzo 1933, nella prima delle quali Vittorini chiede ad Arnoldo Mondadori di poter tagliare alcune pagine «di variazione filosofica» dal romanzo *Sti Maur* di Lawrence perché, a suo gusto, «guastano la bellezza della narrazione e contengono anche una frase insulsa, giustificabile solo allora e da parte d'uno straniero, sopra il fascismo» (uno stralcio della lettera si può leggere in Elio Vittorini, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi (1933-1943)*, Milano, Archinto, 2016, p. 26 nota 5). La lettera non è presente nel volume *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

⁶ *QNI*, pp. 1009-1022.

continuazione del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, uscito nel 1947 presso la casa editrice Bompiani. La nota redazionale risponde alle prevedibili domande del pubblico e si affretta a chiarire:

Iniziamo a pubblicare il romanzo di Elio Vittorini. Come mai però, non è il *Barbiere di Carlo Marx* che avevamo annunciato? Perché – Vittorini ci ha scritto – questo nuovo ultimissimo *Zio Agrippa* si è presentato allo scrittore in così prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata.⁷

L'autore, dunque, avrebbe interrotto la stesura di un romanzo già avviato, il cui progetto era stato anticipato nella nota al *Sempione strizza l'occhio al Frejus*,⁸ a vantaggio di uno nato da una ispirazione nuova e irrefrenabile. *Il Sempione*, per altro, era stato pubblicato proprio nel gennaio 1947 (la stesura, invece, risulta completata a metà novembre 1946, come si evince da una lettera a Bompiani⁹), e si presentava come un'opera sulla quale Vittorini avrebbe voluto tornare a lavorare, sia dedicandosi a una revisione¹⁰ sia scrivendone una prosecuzione,¹¹ che è data per avviata nella lettera del 14 dicembre 1946 inviata ad Albe Steiner,¹² nella quale Vittorini dice di aver completato il suo terzo romanzo – il *Sempione* – e di essersi messo a scriverne un quarto, *Il barbiere* appunto. Avremmo così sia un *terminus ante quem* per l'avvio della stesura del *Barbiere*, che è di certo collocabile prima del dicembre 1946, sia una ipotesi di datazione per il momento dell'interruzione della stesura, da collocare prima del febbraio 1947. Tale informazione, tuttavia, contraddice le altre date fornite da Vittorini, che a questa altezza cronologica, secondo le indicazioni poste in coda all'edizione delle *Donne di Messina* del '49 (il già citato «Nov. '46 - gen. '49»¹³), dovrebbe essere già impegnato nella scrittura dello *Zio Agrippa*, che «si è presentata in così prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata».¹⁴ Inoltre, la data di avvio dello *Zio Agrippa passa in treno*, stando a questa datazione, sarebbe addirittura antecedente a quella dell'annuncio, nel numero di dicembre 1946 di «Rassegna

⁷ «La Rassegna d'Italia», 2, 2, febbraio 1947, p. 71.

⁸ Riportiamo quanto scrive l'autore: «Io non pensavo, scrivendo, di terminare dove ora ho terminato. Avevo in mente una seconda parte in cui noi cerchiamo, per i boschi intorno alla città, il vecchio che se n'è andato. Ma non è detto che non riprenda, tra qualche tempo, la cosa. È un motivo che mi rimane a cuore. Dunque può darsi che ci rivedremo, con il "mio nonno", e poco importa se non proprio nel libro immediatamente successivo a questo». La nota è riportata anche in *ONI*, p. 1007-1008.

⁹ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 15 novembre 1946, in *AP*, p. 88.

¹⁰ Sulla questione, si veda Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1228.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 1007, che parla di «seconda parte annunciata».

¹² *AP*, p. 76.

¹³ *DMI*, p. 491.

¹⁴ «La Rassegna d'Italia», 2, 2, febbraio 1947, p. 71.

d'Italia»,¹⁵ della prossima pubblicazione del *Barbiere*, lasciando aperta la possibilità che Vittorini avesse avviato pressoché in contemporanea la stesura dei due romanzi, abbandonando in un secondo momento *Il Barbiere* in favore dello *Zio Agrippa*.¹⁶ A supporto di questa ipotesi si possono portare le due lettere del 29 gennaio 1947, indirizzate una a Michel Arnaud¹⁷ e una a James Laughlin,¹⁸ nella prima delle quali Vittorini fa riferimento a «un lungo romanzo cominciato», mentre nella seconda a «un romanzo che viene pubblicato a puntate su una rivista italiana», proponendo l'invio delle prime due puntate già pronte. Non si fa riferimento al titolo o alle vicende contenute nel romanzo, ma si può concordare con Minoia ed Esposito nel ritenere che Vittorini si riferisca allo *Zio Agrippa*, dal momento che il seguito del *Sempione*, quest'ultimo definito spesso dall'autore un «racconto»¹⁹ o «libretto»,²⁰ non avrebbe potuto essere un romanzo di ampie dimensioni. Il progetto del nuovo romanzo, come indicato nella lettera a Michel Arnaud del 19 aprile 1947, prevedeva dieci o dodici puntate, salvo poi divenire quindici nella pubblicazione definitiva.

La lettera ora menzionata ci consente di entrare nel laboratorio vittoriniano: al 19 aprile Vittorini aveva completato (e pubblicato, come si evince dalle date di edizione della «Rassegna d'Italia») tre puntate (le prime due complete già a gennaio, secondo la testimonianza della succitata lettera del 29 di quel mese inviata a Laughlin), e stava lavorando alla quarta, che uscirà il 5 maggio seguente.²¹ Il ritmo della scrittura, dunque, coincide con quello di pubblicazione, e fatica a conciliarsi con quello degli altri impegni lavorativi, *in primis* la direzione del «Politecnico». ²² Si deduce agevolmente, pertanto, che le puntate vengono pubblicate man mano che Vittorini scrive²³ ed è forse per tale ragione

¹⁵ Nel numero di gennaio, invece, non abbiamo trovato riferimenti alla pubblicazione.

¹⁶ Il progetto del seguito del *Sempione* non è tuttavia, come si potrebbe pensare, definitivamente abbandonato, come dimostra il fatto che il 24 settembre 1948 Vittorini torni a parlare del *Barbiere* a Robert Penn Warren («Laughlin vuole attendere che io abbia scritto il secondo episodio col quale avrà seguito»). Cfr. *AP*, pp. 204-207, la citazione a p. 206.

¹⁷ *AP*, p. 103.

¹⁸ *Ivi*, pp. 106-107.

¹⁹ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 12 ottobre 1946, *ivi*, p. 79.

²⁰ Elio Vittorini a Massimo Mila, 25 marzo 1947, in *AP*, p. 114.

²¹ È del maggio 1947 l'uscita di una ulteriore dichiarazione in merito al romanzo: «Ho quasi ultimato un altro romanzo molto lungo dal titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*», uscita su «L'Italia che scrive» a. 30, n. 5, maggio 1947, p. 6. Tuttavia, il fatto che l'autore, nella *Prefazione al Garofano rosso* (la cui stesura risale al dicembre 1947) abbia affermato che ancora la scrittura era in corso («Invece il libro che ancora sto scrivendo [...]») di fatto contraddice il «quasi» della dichiarazione rilasciata a «L'Italia che scrive».

²² Elio Vittorini a Franco Fortini, primi giorni di giugno 1947, in *AP*, p. 122: «Io, per la mia parte, l'ho lasciato fatto. Ho pregato Michele di occuparsi lui delle rifiniture e della direzione complementare. Vedi, nei limiti del possibile, di aiutarlo per i cappelli, i commenti, le risposte ai lettori ecc. Io, quando torno, dovrò pensare soltanto alla prossima puntata del mio romanzo. Qui [sc. a Parigi] mi è impossibile lavorarci».

²³ Non si può concordare con Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto 1973, p. 1018, il quale sostiene che «Al momento della prima puntata il romanzo era già completo»

che l'autore si affretta a chiarire ad Arnaud, nell'aprile del '47, che «dovrà correggere, alla fine».²⁴ Questa affermazione deve essere messa opportunamente in rilievo perché ci consente di ritenere che l'autore pensasse (ma non lavorasse, come si vedrà) alla revisione *contemporaneamente* alla stesura del romanzo in puntate, che Vittorini dà per conclusa prima di giugno 1948, quando scrive a Dionys Mascolo²⁵ che l'uscita in volume sarà ritardata a causa della necessità di una revisione: «L'ho terminato da circa un mese. Solo che è venuto molto lungo (550 cartelle dattiloscritte, cioè forse 700 pagine di libro), e io ho sempre il sospetto per i libri molto lunghi».²⁶ Tale dato ci consente di collocare cronologicamente la prima redazione del romanzo, che dunque va (almeno) da gennaio 1947 a maggio 1948: Vittorini, con quattro mesi di anticipo rispetto alla pubblicazione dell'ultima puntata in rivista, ha dunque già la possibilità di avviare la revisione del romanzo in vista dell'edizione in volume per Bompiani, progettando di «eliminare 150 cartelle da 550»,²⁷ con un contemporaneo lavoro di taglio e riscrittura, al fine di ottenere una maggiore «concentrazione».²⁸

2. *Prima stesura: il testimone, le varianti, la narrazione*

[...] il libro che ora sto scrivendo è pieno di calcoli e cupidigie ancora da *Garofano*, e ancora è un libro che mi costa sudori freddi di studio. Nella speranza che sia, malgrado tutto, un risultato come *Conversazione* o *Sempione*? Il desiderio che più conosco, mentre lo scrivo, è di aver finito ed esserne fuori, per riprendere il pieno sole del piacere di scrivere in una continuazione, che già pregusto, del *Sempione*. Ma intanto avrò rispettato, una terza volta, quello che dico rientrare nel segreto, se segreto c'è: e non rifiutato, una terza volta, di scrivere nel senso del *Garofano rosso*.²⁹

e che «è verosimile che il 1946 sia l'anno di composizione di questo manoscritto non pubblicato, od anche che sia stato ideato prima del 1945, epoca in cui si svolge in fondo la vicenda del romanzo». Le affermazioni, infatti, si fondano sulla sola indicazione del 1946 come data di inizio della lavorazione del romanzo contenuta in calce al volume del 1949, senza il supporto di testimonianze epistolari o altri elementi esterni.

²⁴ Elio Vittorini a Michel Arnaud, 19 aprile 1947, in *AP*, p. 117.

²⁵ Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 1° giugno 1948, in *AP*, pp. 170-173.

²⁶ Ivi, p. 172. Torneremo più ampiamente su questo aspetto, che implica numerose questioni di poetica vittoriniana e impone una più ampia riflessione sulla forma romanzo. La lunghezza del testo, infatti, insieme a un non soddisfacente risultato nell'intreccio di personaggi e contesti dei quali si compone la narrazione, impone a Vittorini una profonda autocritica, che si manifesta, nella prassi autoriale, proprio nelle molteplici riscritture anche negli anni seguenti.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, p. 444.

Il segreto del quale parla Vittorini è quello della scrittura, che non si compone solamente di progetti riusciti ma anche di tentativi: «si studia; s'impara; si addiziona, sottrae, moltiplica e divide; si tirano righe, si pesa, si bilancia; e infine ci si trova che qualcosa si è messo dentro per la prossima volta».³⁰ *Lo zio Agrippa passa in treno* rientra proprio in questa categoria letteraria, poiché in esso l'autore dà piena realizzazione della convinzione che ogni romanzo dovesse rispondere non tanto ai tempi nei quali era stato concepito, ma a un concetto universale di verità (e di letteratura, di impegno, di ideali) che va modificandosi e costruendosi per tentativi ed errori.

La tensione conoscitiva che anima la stesura del manoscritto AM1 rappresenta la prima fase dell'accidentato percorso compiuto dal romanzo sin dalla sua prima redazione, dai tentativi, spesso falliti, di scrittura e dalla variantistica che costella ogni pagina del testimone, procedendo ora per minute ma sistematiche correzioni linguistiche o espressive fino a più ampi mutamenti che provocano, in un testo pur dotato di una propria unitarietà sia dal punto di vista materiale sia dal punto di vista della tenuta narrativa, lesioni che manifesteranno l'irrisolutezza del romanzo già all'indomani della prima pubblicazione. Le ragioni di tali "traumi" testuali sono varie e riconducibili tanto a una poetica in evoluzione, quanto a una ideologia fotografata in movimento: molte delle incertezze compositive, infatti, sono localizzate nei dialoghi, nella loro composizione e nel loro svolgimento, luogo privilegiato per la presentazione *in progress* dei motivi centrali del romanzo. Se, infatti, come mostra la citazione tratta dalla *Prefazione al Garofano rosso* sopra riportata, l'autore da una parte non attende altro che liberarsi dal «libro che ora sto scrivendo», dall'altra è ben consapevole dell'importanza dello scrivere «con "non piacere"»,³¹ che è considerato una tappa essenziale dello scrivere «con "piacere"»,³² poiché ne rappresenta, per così dire, uno studio preparatorio.

Un ulteriore elemento utile alla comprensione di come il manoscritto AM1 si sia evoluto nel corso della stesura è la riflessione che Vittorini, nella stessa *Prefazione al Garofano rosso*, conduce intorno al rapporto fra romanzo e melodramma,³³ e che si risolve a

³⁰ Ivi, p. 443.

³¹ Ivi, p. 442.

³² *Ibidem*. L'autore aveva chiarito il senso di questa espressione poche pagine prima (p. 433): «cioè con abbandono perfetto alla cosa da dire».

³³ Il legame fra i due generi letterari era stato istituito da Antonio Gramsci, il quale aveva notato come il melodramma avesse avuto, in Italia, massima diffusione quando in altri paesi europei prendeva campo il romanzo. Si 81-82, citato in Enrica Maria Ferrara, *Il realismo nella narrativa del Novecento. Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 23 nt. 26.

vantaggio del secondo per il fatto che «ha la possibilità di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi».³⁴ Vittorini, infatti, da un lato intende confrontarsi con la storia recente, dall'altro sente la necessità di scrivere un romanzo che sia poetico e che “metta in musica” vicende e personaggi inseriti nella complessità dell'esistenza, «in grado di rappresentare i nodi di una particolare vicenda e di raffigurarne insieme le risonanze collettive e il sovrasenso utopico»:³⁵

Vittorini ama dei suoi personaggi ciò che essi allegoricamente o miticamente o utopisticamente rappresentano e dicono, non ciò che sono. In altre parole i personaggi risultano essenzialmente funzionali all'economia del messaggio ideologico-lirico, più che alla *fabula*, nel senso che i formalisti diedero al vocabolo.³⁶

Se, dunque, da una parte troviamo l'urgenza di una partecipazione³⁷ attiva, influenzata dall'esperienza del «Politecnico», dall'altra iniziamo già ad avvertire, nel corso del romanzo, gli esiti che la chiusura del periodico provocherà in Vittorini.³⁸ Vittorini travasa dunque nel romanzo l'amarezza ancora fresca del dopoguerra, ponendo il problema di una nuova società anche attraverso la ricerca di una nuova forma-romanzo, che l'autore risolve attraverso il ricorso all'«ennesimo modello composito»,³⁹ un romanzo-melodramma, epico-lirico, corale e polifonico al contempo, in cui le singole storie sono paradigma di desideri universali.⁴⁰

Questa necessità di rinnovamento, alla base della quale, secondo Giuseppe Lupo,⁴¹ si trovano i principi del razionalismo architettonico, è dunque da intendere non solamente

³⁴ Ivi, p. 434.

³⁵ Antonio Girardi, *Nome e lagrime. Linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975, p. 32.

³⁶ Maria Corti, *Prefazione*, in *QN I*, p. XXIX.

³⁷ Il termine è usato con un significato differente (ci riferiamo, più che alla condivisione di un universale sentire umano, alla partecipazione politica), rispetto a quello che assume nella formula “poetica della partecipazione” usata da Virna Brigatti in *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 226-235.

³⁸ È, per altro, innegabile che, già in questa prima stesura, Vittorini prenda posizione a favore di una visione più dialettica dell'ideologia di partito cui fa riferimento, il PCI, e proponga un'esperienza socialista di natura pre-politica, in larga parte distante dalle direttive, anche letterarie, imposte dal partito.

³⁹ Antonio Girardi, *Nome e lagrime*, cit., p. 32.

⁴⁰ Alle norme della tragedia fissate da Aristotele, per altro, si ispira la scelta di non mettere in scena il delitto di Ventura ai danni di Siracusa. Sebbene, dunque, non raggiunga la forma di «romanzo-poesia» di *Conversazione in Sicilia*, è tuttavia innegabile che gli sforzi di Vittorini vadano in tale direzione, e non si può dunque ritenere, con Gian Carlo Ferretti (*L'editore Vittorini*, cit., p. 154), che in «quelle che saranno *Le donne di Messina*» «la nuova poetica non trova sostegno». È solo l'interpretazione a posteriori offerta dall'autore stesso (cfr. *QN I*, p. 1180) a farci comprendere le ragioni che inducono Ferretti a questa opinione, dal momento che Vittorini afferma quanto segue: «Il risultato [della Prefazione] fu una specie di “poetica” che se polemizzava da un lato con quella implicita nel *Garofano* non corrispondeva però nemmeno a quella implicita nei miei libri più recenti, e finiva quindi per costituirne una terza che esprimeva il modo di pensare di quel momento senza alcun effettivo nesso critico con il mio lavoro letterario».

⁴¹ Si veda Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., pp. 49-59.

come modello di edificazione urbana (e dunque di *utopia* nel senso etimologico del termine), ma come modello culturale e letterario: utopia è anche, infatti, quella che conduce Vittorini a intraprendere il difficile compito della costruzione di una nuova idea di romanzo (prendendo a modello Daniel Defoe, il «papà dei romanzieri»,⁴² e l'*homo oeconomicus* da quest'ultimo teorizzato in forma narrativa, e sottolineando, dello scrittore inglese, la novità: «Con lui appariva veramente il romanzo nel senso moderno del genere, fuori i limiti usuali del genere, prendeva posto, accanto al verbo del Dio, una potenza fino allora insospettata, che non si ammetteva ancora nella natura»⁴³), senza tuttavia riuscire a portare a termine il proprio lavoro e lasciando così davanti agli occhi del pubblico tutte le impalcature, pronto a rimettere mano alla costruzione all'indomani della pubblicazione.

In termini ancora più ampi, infine, il progetto di Vittorini è quello di consentire che la cultura *per tutti* non sia una «semplificazione», come scrive nella *Lettera a Togliatti*,⁴⁴ bensì piena assimilazione della complessità,⁴⁵ affinché «la cultura abbia sempre aperta la possibilità di essere cultura, cioè di cercare, di porsi problemi e rinnovarsi».⁴⁶ Possiamo allora ammettere che Vittorini, nella riscrittura della propria opera, realizzi l'obiettivo precipuo della cultura, cioè quello della «ricerca»⁴⁷ continua.

2.1 *Descrizione del testimone.*

Il fascicolo AM1 è composto da 217 fogli di bloc-notes tipo “Steno” a righe di dimensione 24,5x11,5 cm, vergati interamente a mano con penna stilografica nera prevalentemente su entrambi i lati; è presente, inoltre, in ultima posizione, la copertina di uno dei bloc-notes a spirale dai quali l'autore ha presumibilmente ricavato i fogli. Il totale dei fogli

⁴² Secondo la definizione che Vittorini ne diede in *Il papà dei romanzieri*, «Il Mattino», 4-5 gennaio 1931, p. 3, ora in *LAS 1*, pp. 220-224 (si cita da questa edizione).

⁴³ Elio Vittorini, *Il papà dei romanzieri*, cit., p. 221.

⁴⁴ *Politica e cultura, lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, p. 2, ora in *LAS 2*, pp. 394-416.

⁴⁵ Ivi, pp. 394-395: «Io rido di chi riduce il problema della cultura popolare a un problema unicamente di semplificazione se penso a come l'ho visto risolvere, avendo tredici, quindici, sedici anni, dal gruppo di giovani operai siracusani con i quali mi scambiavo libri e gusti. Noi non esitavamo dinanzi a nessuna difficoltà di lettura. Prendevamo, ad esempio, *La Scienza Nuova* del Vico e se alla prima lettura non comprendevamo nulla, leggevamo una seconda volta e comprendevamo qualche cosa, leggevamo una terza e comprendevamo di più... E quei miei compagni di studi trovavano tempo di far questo dopo otto ore ogni giorno di lavoro manuale. Né erano dei geni».

⁴⁶ Ivi, p. 408.

⁴⁷ Ivi, p. 401.

utilizzati e la dimensione della spirale, infatti, lasciano presupporre che Vittorini si sia servito di vari bloc-notes, dai quali avrebbe poi strappato i fogli sui quali ha redatto il romanzo (un altro bloc-notes, anch'esso privo di fogli, è stato ritrovato nella cartella che contiene i materiali relativi al *Barbiere di Carlo Marx*; APICE, FEV, b. 12, fasc. 5).

Il testo è scritto su entrambe le facciate nelle prime 204 carte, con la scrittura che copre i fogli da cima a fondo, scorrendo prevalentemente senza a capo o spazi bianchi, e presentando una peculiarità particolarmente rilevante: uno dei due lati (che è stato conservato come se si trattasse del *verso*, ma che, come vedremo, non si può propriamente definire come tale) si presenta interamente cassato con una X che attraversa diagonalmente la pagina o, talvolta, da tre o quattro X apposte sulla pagina allo stesso scopo. La lettura delle carte, tuttavia, mostra come il testo contenuto nelle pagine cassate costituisca la prima parte del testo redatto dall'autore (dal cap. XXXIII a parte del cap. LII, corrispondenti ai capp. XXXVII-LII di *Z4*), che prosegue sull'altro lato dei fogli, che non è biffato ed è conservato come se si trattasse del *recto*. I rimanenti tredici fogli, infine, sono vergati su un solo lato.

Una corretta lettura, dunque, imporrebbe l'inversione della disposizione dell'intero gruppo di carte, ma, dal momento che è necessario mantenere l'ordine nel quale le carte sono state conservate, si è preferito numerare le pagine⁴⁸ da 1 a 421, in modo da identificare in maniera univoca ciascun lato del foglio, seguendo l'ordine di lettura del testo, che è così schematicamente distribuito: lato biffato pp. 1-204, lato non biffato pp. 205-408, carte scritte solo *recto* 409-421. Dunque, semplificando, la p. 1 e la p. 205 sono contenute in uno stesso foglio, così come la p. 2 e la p. 206, la p. 3 e la p. 207 ecc.

Un elemento del quale occorre inoltre tenere conto è l'ordine di lettura delle carte, al quale prima abbiamo solo accennato. La scrittura, come abbiamo detto, prende avvio dalla p. 1 e prosegue fino alla p. 204; l'autore è poi tornato al primo foglio e ha proceduto con la scrittura sull'altra facciata di tutti i fogli già usati (le pagine che abbiamo denominato 205-408), procedendo ancora da 1 a 204, per poi terminare su nuovi fogli, quelli numerati 409-421 e corrispondenti alle cc. 205-217, che contengono testo su un solo lato del foglio. La distribuzione del testo procede, dunque, secondo il seguente ordine:

⁴⁸ Si precisa che per "pagine" si intende quello che comunemente si intende con "facciata": la necessità di non parlare meramente di "carte" e di trovare un termine con il quale indicare univocamente ciascun lato della carta ci ha fatto propendere per questa scelta.

- cc. 1-204, pp. 1-204 → capp. XXXIII-LII⁴⁹ (*incipit* p. 1: XXXIII – “Era fine settembre quando Carlo il Calvo salì la prima volta al villaggio”; *explicit* p. 204: “ma dopo \non/ erano ~~contenti~~ che contenti come se lo fossero ~~contenti~~ anche ~~di questo, anche~~ di avermi picchiato, e di non”. Capp. XXXVII- LII di *ZA*);
- cc. 1-217, pp. 205-421 → capp. LII-LXXVII (*incipit* p. 205: “doverci pensare più cominciando da Fischio che voleva \pretendeva di/ portarmi subito a vedere”; *explicit* p. 421: “«Ma credo che da te lo avrei:» «~~Lo credi davvero?~~”. Capp. LII-LXXIX di *ZA*).

Come si nota agevolmente, dunque, le carte non restituiscono la stesura completa del romanzo, dal momento che risultano lacunose dei primi XXXII capitoli, ma prosegue senza macroscopiche fratture e senza “ritorni” o riscritture di quanto l’autore aveva già scritto, fino alla p. 421, elemento che ci consente di affermare che l’autore avesse ben chiaro il progetto narrativo che approderà nei numeri della «Rassegna d’Italia» sotto il titolo di *Lo zio Agrippa passa in treno*. Allo stesso modo, non sembra che l’ultima carta a nostra disposizione sia effettivamente l’ultima scritta dall’autore: infatti, essa non si chiude con un punto fermo ma con i due punti, dopo i quali è presente la soppressione di una battuta di dialogo, chiara indicazione di come la narrazione non si dovesse concludere con questa ultima carta, la quale appartiene comunque all’ultimo capitolo redatto dall’autore per lo *ZA*. La lacunosità del testimone, almeno nella prima parte, è forse imputabile all’autore stesso, che ha probabilmente estrapolato i fogli iniziali del romanzo – per ragioni a noi ignote, ma forse riconducibili al ritmo stesso della scrittura e della consegna alla redazione della «Rassegna d’Italia» – separandoli dai rimanenti; nel caso delle ultime carte, invece, la lacuna potrebbe imputarsi a perdita casuale dei fogli, dal momento che il testo non corrisponde né al finale di *ZA* né a quello di *DMI*.

Si segnala, inoltre, che le carte risultano essere state precedentemente suddivise – presumibilmente dall’archivista urbinato, o comunque dalla stessa persona che ha indicizzato e dato una denominazione ai diversi sottofascicoli – in otto sezioni, separate fra loro tramite dei foglietti di carta che riportano la progressione alfabetica A-H, così distribuiti: A, cc. 1-3 (= pp. 1-3 e pp. 205-207); B, cc. 4-73 (= pp. 4-73 e pp. 208-277); C, cc. 74-118 (= pp. 74-118 e pp. 278-322); D, cc. 119-147 (= pp. 119-147 e pp. 323-351);

⁴⁹ Ove non diversamente specificato, la numerazione è quella presente sulle carte, non quella definitiva di *ZA*.

E, cc. 148-177 (= pp. 148-177 e pp. 352-381); F, cc. 178-204 (= pp. 178-204 e pp. 382-408); G, cc. 205-209 (pp. 409-413); H, cc. 210-217 (pp. 414-421). La lettura delle carte mostra le ragioni di tale suddivisione: il testo, infatti, proprio in corrispondenza di tali segnalazioni, risulta manchevole di una o, talvolta, più carte, che comportano un salto più o meno ampio nella narrazione.

Tali raggruppamenti, benché corretti, forniscono tuttavia un quadro incompleto delle perdite subite dal manoscritto, poiché sono presenti altre lacune (della misura di una o più carte⁵⁰) che interessano, curiosamente, solo il lato biffato del foglio mentre il testo risulta completo sul lato opposto: sono i fogli intermedi tra le pp. 48 e 49, pp. 50 e 51, pp. 102-103, pp. 103-104, pp. 111-112, pp. 113-114, pp. 119-120, pp. 122-123, pp. 123-124, pp. 156-157, pp. 165-166, per le quali si offre un confronto tra il testo di *incipit* ed *explicit* di entrambe le facciate:

	<i>explicit</i>	<i>incipit</i>	<i>explicit</i>	<i>incipit</i>
cc. 48-49	p. 48 Intendeva anzi dire che c'erano molti altri i quali non sarebbero mai	p. 49 XXXVII - «Ehhh... ih... ih!» «Oh!» Tutti conosciamo quali siano le esclamazioni d'uno sforzo.!	p. 252 LIV - Era maggio giugno però, e forse fine maggio giugno, non dunque il giorno di quella gita, quando Carlo il Calvo e Ventura accadde che Carlo il Calvo e Ventura,	p. 253 come doveva accadere, s'incontrassero.
cc. 50-51	p. 50 Poi ritornò, un occhio che non era derisorio come in treno ma solo	p. 51 ad ogni modo, non significa interrompere le visite	p. 254 Perciò te *** più delle nuove / visite di Carlo il Calvo sia quella di cui che fece in cui arrivò venne da solo a piedi sia l'altra [...]	p. 255 se egli non avesse dovuto, a causa della sua incombenza, fare anche delle domande.

⁵⁰ L'incertezza è relativa al fatto che, trattandosi di un manoscritto, è impossibile stabilire l'entità e la distribuzione delle correzioni.

			inosservate o quasi	
cc. 102-103	p. 102 Voci si raccolsero verso una	p. 103 su qualcuno.	p. 306 «[...] Io	p. 307 però,» avrebbe potuto dire, «non gli tenevo il muso,
cc. 103-104	p. 103 non altrove e che vi restasse poi nella poi \poi/ vi restasse, coi suoi odori nella , nella notte, sotto il *** nel	p. 104 quel bene pur di ritirarsi da quel male.	p. 307 Ma lui mostrava ch'era piuttosto la riunione del resto del villaggio a preoccuparlo.» e l'avvenire.	p. 318 Noi ormai sappiamo tanto, di loro e di altri del villaggio, da poterci immaginare
cc. 105-106	p. 105 XLIV - Il gabbiotto del camion era illuminato, il gallo rosso dipinto sul cofano era illuminato, e Spataro era lassù	p. 106 «Pensi che lo avresti inzuppato?»	p. 309 Di come l'abbia alzata dal giornale, dopo d'aver letto, nel po-	p. 310 meriggio che passava tra Ferrara e Bologna, \trascorresse trascorreva tra Ferrara e Bologna , io so soltanto
cc. 111-112	p. 111 »***« Di là c'era Litterio che correva avanti e indietro. [...] Il martellio dei suoi piedi si ripeteva ogni sera com'era stato nel sole della strada, a principio del	p. 112 XLVI - Ora io mi domando è legittimo che il lettore si domandi se in questa storia io racconti io racconti , in questa storia, anche del mio zio Agrippa e dei suoi viaggi	p. 315 Pure ricorda di alcune volte, negli ultimi tempi, che, venuto lei lo	p. 316 metteva a sedere ma non gli toglieva le scarpe.

cc. 113- 114	p. 113 gli direbbe in risposta di vedere lui, controllare lui,	p. 114 oggi almeno, è maggiore di quella che si può fare stando al martello automatico.	p. 317 «Signore.» Dice: «Forse non l'ho capito che *** ora...» E poi questo,» dice,	p. 318 Va avanti a parlare non parlando d'altro che di sua figlia ripetendone l'intera storia,
cc. 119- 120	p. 119 Dindo e il friulano \ne/ discutono. È un modo strambo? Non è	p. 120 -mando,» dice la buona donna, «S'egli non cerchi» un ferroviere...»	p. 323 Carlo descrive il malvagio. È uno che ha persino da rispondere di qualcosa alla giustizia. Sangue tedesco. Di madre italiana, e forse nato in Italia, ma	p. 324 non ha bisogno di precisare. Detto che l'uomo è un malvagio, egli ha parlato abbastanza per mio zio.
cc. 122- 123	p. 122 Dai finestrini il solleone è su tutte le spalliere, i viaggiatori dello scompartimento di terza diviso in quattro. Non	p. 123 Ma egli ode d'un tratto fare \pronunciare/ il suo nome dalla voce di un signore.	p. 326 Carlo si accorge*** che i viaggiatori si scambiano strizzatine d'occhio intorno a mio E invece quella ragazza che si chiama Siracusa l'ha data. «Ehm,» dice Carlo. Tutti intorno	p. 327 zio. a mio zio stanno dicendo «ehm!»

cc. 123- 124	p. 123 domanda su di lui con questa gentilezza di signore, da finestrino \ corra lungo la fila degli affacciati su nel mare./	p. 124 finisce di *** coi suoi vicini osservandolo e di osservarlo \ le prime classi ei viaggiate col fiasco tra le gambe/ e \i signori più distinti devono debbono viaggiare in piedi nelle terze...	p. 327 Ode la voce di Carlo il Calvo che continua a parlare con gli occhi i viaggiatori a lui più vicini,	p. 328 nel dolce suono che ha ogni voce umana in viaggio \in viaggio/ mentre si inclina
cc. 127- 128	p. 127 «Che raccontino a tut-	p. 128 è eccitato, con gli occhietti che brillano;	p. 331 E non vede certo il sudore di quelle minuscole macchie umane che si sedevano \che bruciava la pelle, insaporendosi di pulviscolo/	p. 332 e di pula, sui nudi toraci degli uomini
cc. 156- 157	p. 156 mentre Giralda diceva che lei scioperava andava dicendo che non serviva a nulla diceva che lei scioperava e aveva intorno voglia lei diceva che dovevamo almeno scioperare \che per questa non lavorava mica per andarsene, /	p. 157 nella notte nera fin dove sapevamo che cominciano i lumi, e altri lumi e altri lumi,	p. 360 E che un terreno sia lasciato lo si veda incolto, che una casa ci appaia disabitata	p. 361 o in abbandono o anche in macerie, che tutta una plaga sia coperta di acquitrini,

cc. 165- 166	p. 165 <i>un'ora o due di salita, lungo un piccolo tutto li avessero fossero sorretti, lungo/</i>	p. 166 <i>- Sì macella una pecora? Sì macella una capra? - Piano - lui mi dice - non serve.</i>	p. 372 <i>Parve invece gli fosse gli piacesse molto il</i>	p. 373 <i>mormorio che alla fine udi formarsi proprio diviso verso le due aspirazioni</i>
--------------------	--	--	---	--

Tabella 1. Lacune testuali in AM1.

Riassumendo quanto detto finora, dunque, proponiamo sinteticamente nella tabella successiva una descrizione complessiva del testimone AM1, segnalando nella prima colonna le “sezioni” sopra individuate (in carattere corsivo le sezioni di nuova individuazione), nella seconda le carte corrispondenti e nella terza il numero di capitolo assegnato dall'autore, in modo da fornire un panorama completo delle carte che analizzeremo nei prossimi capitoli e le problematiche macroscopiche che presenta il testimone.⁵¹

sezione	pagine	capitolo
A	pp. 1-3	XXXIII
B	pp. 4-8	
	pp. 8-23	XXXIV
	pp. 23-34	XXXV
	pp. 35-48	XXXVI
<i>B₁</i>	pp. 49-50	XXXVII
<i>B₂</i>	pp. 50-64	
	pp. 64-68	XXXVIII
	pp. 68-73	XXXIX
C	pp. 74-84	XL
	pp. 84-94	XLI
	pp. 94-102	XLII
	pp. 102-105	XLIII
	pp. 105-111	XLIV
<i>C₁</i>	pp. 112-113	XLVI (<i>sic</i>)
<i>C₂</i>	pp. 114-118	
D	p. 119	XLVII
<i>D₁</i>	pp. 120-122	
D ₂	p. 123	XLVIII
	pp. 124-125	
D ₃	pp. 125-127	XLVIII (<i>sic</i>)
D ₄	pp. 128-133	
	pp. 133-139	XLIX
	pp. 139-147	L
E	pp. 148-156	
<i>E₁</i>	p. 157-177	
F	pp. 178-191	

⁵¹ Nel capitolo seguente si integrerà la presente tabella con il corrispondente testo di $\mathcal{Z}4$, al fine di mostrare come la prima redazione si sia evoluta nel testo edito e come muti e si ridefinisca la distribuzione dei capitoli rispetto a questa prima redazione.

	pp. 191-195	LII (<i>sic</i>)
	pp. 196-204	LII
A	pp. 205-207	
B	pp. 208-228 (<i>continua dalla p. 204 senza interruzioni</i>)	
	pp. 228-252	LIII
	pp. 252-267	LIV
	pp. 267-278	LV
C	pp. 278-303	LVI
	pp. 303-322	LVII
D	pp. 323-329	
	pp. 330-339	LVIII
	pp. 339-344	LIX
	pp. 345-351	LX
E	pp. 352-358	LXI
	pp. 358-371	LXII
	pp. 372-379	LXIII
	pp. 379-381	LXIV
F	pp. 382-392	LXV
	pp. 393-404	LXVI
	pp. 404-408	LXVIII
G	pp. 409-413	
H	p. 414	LXXVI
	pp. 414-421	LXXVII

Tabella 2. Il testimone AM1.

Oltre agli elementi già segnalati in precedenza, occorre ora sottolineare come, nella numerazione dei capitoli vi siano tre errori, uno dovuto alla ripetizione del cap. XLVIII, il secondo e il terzo al “salto” dal cap. XLIV al cap. XLVI e dal cap. L al cap. LII. Come si noterà, inoltre, il cap. LXXVI è rappresentato da una sola carta, la p. 414, che chiaramente restituisce solo una piccola parte del capitolo (il cui numero, per altro, è stato dedotto dal confronto con il corrispondente capitolo dello *ZA*, ma non è indicato nella carta). La numerazione dei capitoli, per altro, non è sempre presente sulle carte, e talvolta è stata dedotta dalle indicazioni di numero di capitolo precedente e/o successivo: nel caso dei capp. XXXIX, XLVI e LXIV, ad esempio, è andata perduta la carta (nel caso del cap. XLVI probabilmente più di una carta) che contiene la fine del capitolo e l’inizio di quello seguente (rispettivamente i capp. XL, XLVII e LXV), nel caso dei capp. XL e XLVII non possediamo la carta contenente l’*incipit*, e infine nel caso dei capp. XXXVI e XLIV è andata perduta la carta che avrebbe dovuto restituirci la fine del capitolo.

Si segnala, infine, che le pp. 12 e 13 (e le corrispondenti pp. 216 e 217) sono state conservate in ordine invertito: la sequenza corretta di lettura è 11 → 13 → 12 (e, di conseguenza, 215 → 217 → 216).

2.2 Come lavorava Vittorini – Parte I

Un esame della variantistica vittoriniana, pur circoscritta alla genesi dello *Zio Agrippa passa in treno*, non può non prendere avvio da quanto Maria Corti ha scritto nella *Prefazione* ai due volumi delle *Opere narrative*, benché non vi siano accenni alle carte dello *Zio Agrippa passa in treno*. È infatti importante mettere in risalto alcuni aspetti già rilevati dalla studiosa come costitutivi dell’operare vittoriniano: il primo è la presenza di un «processo creativo per recuperi e sviluppi che da una prospettiva formalizzante si configura per costanti e varianti»,⁵² producendo un «sistema di relazioni»⁵³ tra le opere vittoriniane e, aggiungiamo noi, anche fra le diverse redazioni e edizioni di una stessa opera. Applicando quanto sostiene Corti al caso qui in esame, dunque, non si può ritenere di poter analizzare *Lo zio Agrippa passa in treno* senza indagarne la genesi e le scelte che hanno condotto alla fisionomia assunta dal romanzo sulla «Rassegna d’Italia» a partire proprio dal manoscritto che ne restituisce la fase più antica documentabile.

Mancano nel Fondo Vittorini le tracce di materiali preparatori che ci consentano di comprendere come Vittorini abbia ideato il romanzo e come abbia messo insieme gli spunti di partenza (molti dei quali, come vedremo, tratti dal «Politecnico»), se si escludono gli accenni ai cacciatori (cfr. *infra*, cap. 1, § 2.3.10.1) rinvenuti fra le carte del *Barbiere di Carlo Marx*, il cui motivo verrà poi “travasato” nel nuovo romanzo. Quelle carte, e in particolare i fogli di cartoncino rinvenuti nel fascicolo, contenenti le schematizzazioni di quanto avrebbe dovuto esser contenuto nel romanzo (motivi, temi, vicende particolari e intrecci fra di esse) consentono inoltre di ipotizzare che anche per una struttura complessa come quella dello *Zio Agrippa* Vittorini possa essersi servito di supporti simili, o che almeno avesse, in qualche modo, annotato gli elementi principali della costruzione romanzesca, come per altro testimoniano le camicie di cartoncino rinvenute fra i materiali preparatori dell’edizione del 1964 (b. 14, fasc. 8). La struttura del romanzo, ad ogni modo, pare esser già ben presente nella mente dell’autore al momento della scrittura del manoscritto AM1, se si considera il fatto che Vittorini redige l’intero romanzo senza interruzioni fra i capitoli e, soprattutto senza ampie riscritture o nuove redazioni di parti di testo: i diversi piani

⁵² Maria Corti, *Prefazione*, in *ONI*, p. XXX.

⁵³ *Ibidem*.

temporali e i diversi espedienti narrativi (il *Registro* tenuto dagli abitanti del villaggio, l'inchiesta giornalistica) sono già, per usare ancora un'espressione di Maria Corti «cementati in una unità superiore». ⁵⁴

Non vi sono elementi che ci consentano di ricostruire il ritmo di consegna delle puntate alla redazione della rivista diretta da Francesco Flora, tuttavia l'assenza delle carte precedenti a quella che verrà pubblicata come quinta puntata ci induce a ritenere che l'autore avesse consegnato il blocco di carte precedenti in un solo momento. Considerato, inoltre, il fatto che le prime quattro puntate uscirono tra febbraio e maggio, mentre la quinta giungerà dopo la "pausa" dei mesi di giugno-agosto, nel settembre 1947, possiamo ritenere che probabilmente il primo blocco di quattro puntate fosse consegnato separatamente dai successivi, mentre le carte in nostro possesso siano state redatte in un secondo momento (di certo non di molto successivo a quello delle prime quattro puntate) e siano state pensate come un insieme unitario, come anche il procedere della scrittura sui due lati delle carte conferma.

Le varianti individuate in questa fase della scrittura non pertengono, dunque, a un piano macroscopico-strutturale, come avverrà invece nel caso del passaggio dalla prima alla seconda edizione in volume, nella quale verrà riorganizzato l'intero impianto narrativo, bensì a un piano più specifico, riguardante lo svolgimento di alcune sequenze dialogate, lo snellimento di scene più descrittive o narrative e infine la resa stilistica. I mutamenti delle scelte autoriali danno vita a vere e proprie micro-riscritture di interi capoversi o blocchi di testo di più ampia dimensione tese, più che al mutamento della sostanza del testo, alla ricerca di uno stile che sia il più possibile ellittico, ⁵⁵ al fine di ritardare la spiegazione di alcuni aspetti per esplicitarli, in modo via via più dettagliato, nel corso della narrazione. La topografia di tali varianti, il *ductus* della scrittura e l'inchiostro usato, per altro, ci permettono di affermare che l'autore deve essere intervenuto con le correzioni interlineari o sul rigo in una fase contemporanea o di poco successiva a quella di scrittura, costruendo progressivamente il testo e non tornando su di esso in una più tarda fase di rilettura e revisione. Questo elemento risulta particolarmente significativo poiché risponde a una modalità di scrittura differente da quella che si può registrare come

⁵⁴ Ivi, p. XXXI.

⁵⁵ Cfr. Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 130.

operante nella prima stesura di altri romanzi (come il caso di *Erica e i suoi fratelli*,⁵⁶ del *Barbiere di Carlo Marx*,⁵⁷ di *Uomini e no*,⁵⁸ per i quali si sono conservate e fasi successive di scrittura, individuabili anche attraverso l'analisi materiale dei testimoni), mentre la revisione sarà guidata da metodi diametralmente opposti, come ad esempio l'uso di diverse penne per segnalare il passaggio da una campagna correttoria alla successiva o il ricorso a "innesti" di nuovi fogli da sostituire con le porzioni di testo interamente espunte. La variantistica presente in AM1, soprattutto se si prendono in considerazione le varianti sintattiche ancor prima di quelle di parola,⁵⁹ mostra come la narrazione si sia andata costruendo e ci consente di mettere in rilievo i mutamenti determinati da differenti scelte compositive, che di volta in volta hanno comportato soppressioni o aggiunte, riduzioni o ampliamenti, e infine rielaborazioni. Queste cinque tipologie generali hanno una differente realizzazione se individuate in un contesto dialogico o narrativo-descrittivo: nel caso dei dialoghi, infatti, Vittorini procede o con riscritture integrali o con varianti di piccola estensione, dal momento che gli stessi dialoghi contenuti nel romanzo spesso sono costituiti da frasi brevi e spezzate; il contesto narrativo, invece, consente all'autore di procedere con varianti di più ampio respiro, che compongono un mosaico variegato di possibilità scritte e che amplificano le scelte stilistiche compiute sui dialoghi, consentendo di rilevare un moto oscillatorio che procede talora verso la riduzione sistematica di ampi capoversi – con scelte differenti, a seconda dei contesti, rispetto alla soppressione, alla riscrittura o alla revisione –, talora verso l'ampliamento, nella direzione di una costante ricerca della migliore messa a fuoco possibile.⁶⁰

1. *Varianti nelle sequenze dialogate.* Prendiamo ad esempio alcuni passi tratti dal cap. XXXV: il lungo scambio di sguardi e versi incomprensibili tra Carlo il Calvo e gli uomini del

⁵⁶ In FEV, U.A. 8, b. 15, fasc. 8, "Stesura manoscritta di Erica e i suoi fratelli", è contenuta una variante manoscritta inedita dell'inizio del cap. 2 del romanzo, ascrivibile proprio al periodo di stesura del romanzo, dunque al 1936, come dimostrano la carta e l'inchiostro usati.

⁵⁷ Si rimanda a Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, pp. 1236-1237, che tuttavia non fa riferimento al contenuto delle carte; nel corso del presente lavoro, forniremo una analisi più dettagliata nel § 2.3.10.1, dalla quale è emersa la presenza di alcune carte che restituiscono stesure interrotte e tentativi successivi.

⁵⁸ Si vedano Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 23-28 e *Ead.*, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (I): le fasi di scrittura delle carte manoscritte*, «Otto/Novecento», 3, 2012, pp. 111-139.

⁵⁹ Sottolineando l'importanza e la necessità di avere apparati di varianti che rendano conto non solo delle varianti puntuali (lessicali), ma anche delle varianti sintattiche, Paola Italia scrive: «lo studio delle fasi in cui è articolata la sintassi d'autore porta con sé anche inevitabilmente uno studio dei meccanismi dell'argomentazione, e rivela implicazioni sorprendenti con le radici profonde dello stile, la peculiarità che contraddistingue il modo di lavorare di ogni autore» (Paola Italia, *Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro*, «Autografo», XXV, 57, 2017, pp. 23-37, la citazione alle pp. 24-25).

⁶⁰ Riprendiamo l'immagine usata da Monica Zanardo, *La scrittura "modulare" di Elsa Morante*, «Autografo», XXV, 57, 2017, p. 117.

villaggio è costruito da Vittorini attraverso una serie di tentativi per lo più volti a rendere più agile la narrazione, soprattutto eliminando gli elementi di connessione tra le battute di dialogo, trasformando il discorso diretto in una rapida narrazione e viceversa, come negli esempi che seguono:

1a. Soppressione o aggiunta di battute di dialogo. «È saltato il bullone,» fu detto. «L'ultimo?» «Certo, l'ultimo.» Tutto il piccolo gruppo fu⁶¹ di nuovo indaffarato, e Spine fu chiamato → Tutto il piccolo gruppo fu di nuovo indaffarato. «Ehi Spine!» gridò Cataldo. [p. 25]

1b. Sostituzione di battute di dialogo con enunciati narrativi. «Mica se ne va» diceva. «Mica ha smesso,» raccontava. «Continua a guardarci e a ridere» «A ridere?» «*** che rida, o qualcosa di simile. E fuma.» → «Ora sta fumando,» disse. Essi rinculavano curvi⁶² tutti insieme sul pezzo che spostavano [...] [p. 26]⁶³

Unione dei due casi sopra presentati è invece l'esempio che ora riportiamo, nel quale viene prima eliminata una battuta, sostituita con una frase narrativa, in seguito a sua volta modificata con l'inserimento di una esclamazione finale in forma di discorso diretto:

1c. Rielaborazione. «Cercate qualcuno?» gli gridarono. «Io?» r[ispose] → «Cercate qualcuno?» gli gridarono. Quello, in risposta, scosse il capo mormorando parole che non si distinsero.⁶⁴ Mormorarono anche i nostri, tra di loro, si scambiarono un'occhiata → «Cercate qualcuno?» gli gridarono. Quello, in risposta, borbottò parole che non si distinsero. Mormorarono anche i nostri, tra di loro. «Be',» si dissero. [p. 25]

Sulla costruzione dei dialoghi vittoriniani molto è stato detto,⁶⁵ e i due esempi riportati (punti 1 e 2) mostrano molto bene come Vittorini tentasse, con il nuovo romanzo, di

⁶¹ Sovrascritto su "era".

⁶² Lezione ascritta a un precedente "curvi".

⁶³ La lezione definitiva, che qui riportiamo, è inserita nell'interlinea e contiene alcune varianti intermedie del tutto illeggibili.

⁶⁴ La lezione "distinsero" è ascritta sul precedente "si udiro[no]".

⁶⁵ Punto di partenza necessario è l'autoriflessione contenuta nella *Nota* pubblicata in appendice all'edizione Bompiani del 1956 di *Erica e i suoi fratelli - La Garibaldina* (ora in *QN I*, p. 567): «Oggi io sono abituato a riferire sui sentimenti e i pensieri dei personaggi solo attraverso le loro manifestazioni esterne... Non mi riesce più naturale di scrivere che il tal personaggio – sentì – la tal cosa o che – pensò – la tal cosa. Mi riuscirebbe artificioso. Invece scrivendo questo libro mi riusciva ancora naturale (come già in *Piccola Borghesia*, come in *Sardegna*, come nel *Garofano rosso*) di dire direttamente che cosa uno sentisse e che cosa uno pensasse». L'autore pone così uno spartiacque necessario con il «modo in cui mi sono abituato a raccontare da *Conversazione in poi*» (ivi, p. 566) mettendo in rilievo come il romanzo abbia avuto un ruolo fondamentale non solo dal punto di vista dell'evoluzione morale e politica del suo pensiero, ma anche sotto il profilo letterario, mostrando, a partire dallo stesso titolo scelto, la «crisi del monologismo» (citiamo da Ettore Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo libri, 1977, p. 177) che aveva caratterizzato le sue opere sino ad allora. Si vedano inoltre Antonio Girardi, *Nome e lagrime*, cit., soprattutto le pp. 42-51; Edoardo Esposito, *Vittorini e noi*, «Belfagor», 42, 3, maggio 1987, pp. 280-282: «Quasi sempre il dialogo vittoriniano si sviluppa in questo modo, con una serie di rapide battute che continuamente riprendono e sottolineano il tema iniziale, portandolo con sensibili ritocchi alla significazione desiderata».

servirsi del modello «che si vuole di derivazione americana»⁶⁶ costituito da «una serie di rapide battute che continuamente riprendono e sottolineano il tema iniziale»,⁶⁷ per rielaborarlo al fine di conferire alla propria opera, più che un andamento realistico, un andamento *melodrammatico*, un tono «lirico», che lo stesso

Vittorini qualche tempo dopo indicherà come uno dei principali difetti del proprio romanzo e che Maria Corti ha descritto come segue:

Il dialogato vittoriniano eredita così tutte le strutture formali del “genere” lirico; è in primo luogo un andamento ritmico; inoltre iterativo, costruito su sequenze parallele anaforiche o epiforiche, spesso con amplificazione e dove la punteggiatura accentua il procedere a segmenti; a tale scopo serve ottimamente una sintassi paratattica, il cui effetto musicale è l’efficace contorno delle parole chiave, quelle a cui è affidato il messaggio.⁶⁸

La ricerca di nuove possibilità narrative, pur rimanendo all’interno della forma romanzo (e dunque all’interno di quel complesso sistema di narrazione in prosa le cui costanti sono i personaggi che agiscono e i loro dialoghi), impongono a Vittorini una ricerca nuova, verso un linguaggio che «riesca ad essere *musica* e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione»,⁶⁹ e, dunque, diffondere un «messaggio polisemico». ⁷⁰ La ricerca di un linguaggio musicale costituisce per Vittorini uno dei nodi fondamentali del romanzo, poiché è proprio nel dialogo – inteso come *doppelgänger* stilistico del tema del viaggio – che risiede l’essenza stessa della ricostruzione, come ha notato Italo Calvino:

Il dialogo in Vittorini è statico anche in quanto non porta in una direzione o in un’altra, le domande e le risposte non mirano a stabilire o comunicare una verità determinata ma tendono a realizzare una comunicazione assoluta, una convivenza umana ideale. [...] Ma occorre subito precisare che “musicale” non vuol dire che le parole siano di significato indifferente e intercambiabile: in Vittorini, di qualsiasi cosa si discorra, è ai valori della vita, all’ordine del mondo, alla dignità degli uomini che si vuole arrivare; la funzione del dialogo è nel suo portare ogni elemento narrativo su un piano di interrogazione generale.⁷¹

⁶⁶ Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 13.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Maria Corti, *Prefazione*, in *ONI*, p. LIX.

⁶⁹ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, p. 431-432.

⁷⁰ Antonio Girardi, *Nome e lagrime*, cit., p. 46.

⁷¹ Italo Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, cit., p. 905.

Di questa ricerca si parla diffusamente tra le pagine della *Prefazione al Garofano rosso*, che conservano traccia, come abbiamo visto, anche del faticoso lavoro che Vittorini dovette compiere durante la stesura dello *Zio Agrippa*, in parte restituitoci dalle carte di AM1.

2. *Varianti nelle sequenze narrative.* Un'altra categoria di varianti è quella relativa alla riduzione o all'ampliamento di sequenze narrative prive di dialoghi. Riguardo al primo caso, si osservi il seguente esempio, nel quale l'autore lavora su una medesima frase procedendo per progressive riduzioni, ottenute attraverso micro-varianti puntuali sul testo e, infine, con una più ampia cassatura di un lungo brano:

2a. Riduzione. La ragazza si affrettò a spegnere, con negli occhi un'immagine di Ventura come se⁷² tornasse⁷³ non da un giorno ma da un anno ch'era come se il sole lo avesse disseccato più che per le sue parole, per quello che lui era → La ragazza si affrettò a spegnere, con negli occhi un'immagine di Ventura, ch'era → La ragazza si affrettò a spegnere, dove Ventura s'era acceso e spento, lì ai piedi del letto. → La ragazza si affrettò a spegnere, dove Ventura s'era acceso e spento. [pp. 410-411]

Alla categoria dell'«ampliamento» appartiene il caso dell'incipit del cap. XXXVI, presente nelle pp. 34-35, che mostra in modo molto evidente come l'autore, al fine di inserire un importante riferimento (di ascendenza vichiana, come vedremo in seguito) relativo alle tre «età» del villaggio e l'anticipazione delle notevoli innovazioni introdotte dall'uso del camion, ritarda notevolmente il racconto di come Antonia avesse deciso di stabilirsi nuovamente al villaggio. Il passo risulta dunque interamente cassato e riscritto da principio recuperando molti passaggi della precedente versione:

2b. Ampliamento.

Prima versione, p. 34	Seconda versione, pp. 35-38
XXXVI - Il mulo e il carretto erano quelli della giovane \ donna incinta/ arrivata un pomeriggio un pomeriggio di circa due mesi prima. verso fine luglio proprio di	XXXVI - Il mulo e il carretto erano quelli della giovane donna incinta arrivata circa due mesi prima; e i due mesi appunto trascorsi tra l'arrivo di lei e la p da allora erano

⁷² Ascritto a «come se fosse».

⁷³ La lezione è ascritta alle precedenti: «dall'ultima volta che lo aveva visto», cui seguono «dal suo» e «fosse trascorso non un giorno ma un anno in cui».

~~questo. Essi non se ne erano più andati, o meglio se ne erano andati una notte per tornare ma per tornare alcuni giorni. Essa non doveva che passare la notte nel villaggio quando fu portata attraverso le macerie. Il mulo venne legato al cerro dell'albero tra il cantiere di Cerro e le donne messinesi. Spine ne aveva dal tramonto di quel giorno. Il ricordo del \un/ giorno nella data giorno nella nostra memoria può essere assai più di sole e di polvere che di cose accadute. Ma si trova allora che si attribuisce al questo ricordiamo alla terribile che ricordiamo in particolare~~

stati un tempo che si sarebbe potuto \potrebbe/ chiamare "età del carretto" come si potrebbe chiamare "età delle carriole" il mese precedente che lo precedette \lo aveva preceduto/, e "età del camion" il tempo ch'ebbe inizio poco dopo l'apparizione di Carlo il Calvo. Chi tenne il Registro del nostro villaggio non ci dà le date di quando si cominciò ad usare il carretto [...] [p. 37] Invece il \per il/ carretto si poteva dire il passaggio dai primordi delle carriole all'uso del carretto nel medioevo delle notti di tutto agosto e poi settembre e poi buona parte di ottobre con le sue partenze medioevali nelle notti d'agosto e di \poi di/ settembre, [p. 38] poi d'ottobre[...]. La decisione era stata che la giovane incinta si fermasse fino all'indomani, ma Spine si mise a ~~carezzare~~ \toccare/ il mulo quando lo \ebbe/ ~~vide~~ **trovato** legato all'albero, e altri che pure ~~lavoravano a~~ raccoglievano i residuati di guerra con le carriole furono tutta la sera intorno a Spine che ~~lasciava toccava~~ \lasciava/ il mulo, o anche lo ~~lasciava, lo accarezzava~~ semplicemente lo toccava.

Concentrandoci sulla prima colonna, noteremo che l'autore aveva già espunto un passo forse in vista di una ripresa successiva, per lasciare spazio a un passo più lirico, relativo alla natura dei ricordi che gli uomini conservano. Sulla carta, infatti, oltre alla cassatura dell'intero brano (che non abbiamo riportato per ragioni di chiarezza rappresentativa, e resa evidente sia dalle cancellature rigo per rigo, sia da una x che copre l'intera porzione del foglio occupata dal passo), notiamo infatti una x di dimensioni inferiori che copre l'area che va da «verso fine luglio» a «di quel giorno». Ci concentreremo a lungo, più avanti, sull'importanza di questo mutamento, che qui ci limitiamo a segnalare perché rappresenta uno dei casi più emblematici di riscrittura, con ampliamento, di una sequenza narrativa, nella quale Vittorini ha riscritto una porzione ampia di testo mantenendo, nella nuova (e definitiva) versione, solamente pochi elementi, necessari alla narrazione, ma dando al passo un più ampio respiro, tanto da riprendere dalla versione precedente solo il riferimento al mulo legato.

Vi sono tuttavia diversi casi in cui la sostanza del testo rimane pressoché immutata e l'autore lavora sulla resa stilistica, come nel caso della p. 308, occupata da una considerazione del narratore rispetto alle scelte compiute dai giornalisti che avevano redatto l'inchiesta sul villaggio. La carta, come le due che la precedono, è in parte occupata da una linea ondulata che copre le prime dodici righe, mentre nelle righe 8-18 si nota una lunga soppressione segnalata con linee orizzontali di cassatura che tuttavia consentono ancora di leggere il testo sottostante; altre cassature di minore estensione si trovano nelle righe 4 e 6-7. Le modifiche sono agevolmente ricostruibili e riconducibili alla tipologia della "rielaborazione", in questo caso di una sequenza riflessiva, che viene proposta nelle sue tre differenti fasi:

2c. Rielaborazione. a) Noi ormai sappiamo tanto, di loro e di altri del villaggio, da poterci immaginare come l'uno si comportasse con l'altro⁷⁴ anche in circostanze nuove,⁷⁵ ma io avrei voluto che tutto fosse in mano a mio zio e tutto sotto ai suoi occhiali sul foglio di giornale ch'egli tiene spiegato dinanzi ai suoi occhi in un pomeriggio di treno d'agosto. Io avrei voluto per lui che tutto fosse nell'inchiesta avrei voluto esser io a condurre quell'inchiesta e a scriverla.

⁷⁴ La lezione è cercata su una precedente: «anche che cosa pensassero e come l'uno si co[m]portasse».

⁷⁵ La lezione sostituisce la seguente: «pur in una nuova circostanza».

b) Noi ormai sappiamo tanto, di loro e di altri del villaggio, da poterci immaginare come l'uno si comportasse con l'altro anche in circostanze nuove. E certo non per noi stessi io avrei voluto che l'inchiesta fosse senza lacune, e che fosse piena di Ventura, che fosse piena di Siracusa... Io l'avrei voluto per mio zio, che andava in treno avanti e indietro, e circa ogni quindici giorni passava in treno⁷⁶ a pochi chilometri dal nostro villaggio mentre vi accadevano le cose che vi accaddero⁷⁷ [...].

c) E certo non per noi stessi io avrei voluto che l'inchiesta fosse senza lacune, e che fosse piena di Ventura, che fosse piena di Siracusa... Io l'avrei voluto per mio zio, che andava in treno avanti e indietro, e circa ogni quindici giorni passava in treno a pochi chilometri dal nostro villaggio mentre vi accadevano le cose che vi accaddero

Come si può notare, la sostanza del pensiero del narratore rimane immutata, mentre a subire modifiche è la modalità attraverso la quale il narratore comunica il proprio pensiero: nella prima versione aveva concentrato la propria attenzione prima sul giornale sul quale l'inchiesta era stata pubblicata e poi sul rammarico di non averla scritta lui, nella seconda, invece, inverte l'ordine degli argomenti e non fa più alcun riferimento al giornale, dedicando maggiore spazio al viaggio in treno dello zio Agrippa: si può notare in questa diversa strategia una spia della futura scelta (in *DM2*) di limitare quanto più possibile la presenza *esplicita* del narratore.

Alla categoria delle soppressioni appartengono invece le pp. 306 e 307, nelle quali è presente (come nella p. 308), una linea ondulata verticale, che insieme costituiscono l'unico caso in cui Vittorini si serva di un segno diverso rispetto alle consuete croci diagonali, una scelta forse riconducibile al fatto che l'autore non fosse sicuro dell'espunzione e volesse segnalare il dubbio con un segno differente rispetto a quello solitamente usato. Che l'espunzione sia stata poi effettivamente realizzata è testimoniato dal testo del cap. LIX di *DM1*,⁷⁸ dove il brano è assente e l'autore passa direttamente al testo, sopra riportato, della p. 308. Per chiarire meglio la situazione, riportiamo alcune parti del testo contenuto nelle pp. 305-309 e del definitivo testo di *DM1*, segnalando in rosso ciò che, pur con varianti, rimane nell'edizione in volume:

⁷⁶ Cassata la lezione «una volta la sera tardi, una volta».

⁷⁷ Lezione che sostituisce la precedente: «queste cose e le altre che vi».

⁷⁸ Non siamo in possesso del testo corrispondente di *Z4* in quanto il capitolo appartiene a un gruppo di cinque mancanti nell'edizione e sostituiti da una sinossi.

pp. 305-308	DMI, cap. LIX, p. 318
<p><i>E fu perché non vollero \ evitarono/ loro stessi se nessuno di averne lo se non abbiamo nell'inchiesta nessuna nulla che riguardi il periodo di tempo trascorso tra il primo e il secondo degli incontri di Carlo con Ventura? Io tuttavia so \ Tuttavia, credo si sappia/ abbastanza anche di quello che avrebbe potuto, [p. 306] in proposito, dire Ventura e di quello che avrebbe potuto in proposito, dire Siracusa. [...] [p. 308] E certo non per noi stessi io avrei voluto che l'inchiesta fosse senza lacune, e che fosse piena di Ventura, che fosse piena di Siracusa [...]</i></p>	<p>Non è dunque da dire che dipende da volontà loro se l'inchiesta risulta incompleta? Ma non per noi stessi io l'avrei voluta senza lacune, e che fosse piena Ventura, che fosse piena di Siracusa...</p>

Scendendo nel dettaglio, nella p. 306 si nota una linea ondulata che parte dal centro del margine superiore della carta e giunge sino al piè di pagina, oltre ad alcune varianti di piccola estensione apportate nell'interlinea e a cassature che coprono intere righe; la p. 307, a partire dal nono rigo, risulta interamente coperta da segni di biffatura, sia rigo per rigo (con linee che risultano più spesse in corrispondenza delle righe 9-12, 24-26, 28-29), sia con una x che occupa l'intera estensione della pagina a partire dal dodicesimo rigo.

Le due pagine sono interamente occupate da una riflessione del narratore relativamente al fatto che i giornalisti giunti al villaggio non avessero volutamente intervistato Ventura e Siracusa e non avessero fatto domande circa l'incontro di Carlo il Calvo con Ventura, supponendo che vi fosse un qualche accordo fra loro e il questurino. Il narratore procede dunque esponendo ciò che i due amanti *avrebbero potuto dire*, dilungandosi in una lunga sequenza dialogata nella quale Ventura e Siracusa si alternano

in un dialogo immaginario ipotizzato dal narratore, relativamente alle reazioni che l'uomo e la donna *avrebbero potuto* avere rispetto alla questione dei rapporti fra Ventura e Carlo, in una schermaglia la cui conclusione si ha solo nella p. 308: «Ci si trovava, e non ci importava che di questo: di esserci ritrovati». Segue poi una lunga sezione interamente cassata (rigo per rigo e con una x che copre l'intero passo), nella quale i due *avrebbero potuto* spiegare le ragioni per le quali avrebbero voluto raccontare, l'uno, o sapere, l'altra: Ventura vuole raccontare ma non si *cruccia* (questo il verbo usato nella p. 308) di non aver occasione per farlo, poiché l'unica cosa che gli stava a cuore era la «riunione del nostro villaggio»; Siracusa avrebbe voluto invece che lui raccontasse per «tranquillizzarsi nella sua paura che la cosa fosse più grave di quanto lui diceva».

È possibile ipotizzare che Vittorini avesse prima redatto l'intero testo, per poi espungere il brano della p. 308, anche forse in vista del lungo dialogo che prelude all'uccisione di Siracusa verso la fine del romanzo, nel quale si tocca proprio la questione del *perché* Ventura avesse taciuto la verità sui propri rapporti con Carlo il Calvo. È poi plausibile che, rileggendo l'intero passo delle pp. 307-309, l'autore avesse incominciato a nutrire qualche dubbio e lo avesse manifestato usando un segno convenzionale differente rispetto a quello consueto per le espunzioni (la croce in diagonale), e indicando in tal modo la propria incertezza. Ancora una volta, dunque, la scelta dell'autore ricade sull'ellissi, come abbiamo anticipato in apertura del presente paragrafo, con l'eliminazione dell'intero passo nel quale dava la parola ai suoi personaggi.

3. *Varianti lessicali.* Un discorso a parte meritano le varianti lessicali, limitate a una o poche parole, grazie alle quali è possibile ricostruire la ricerca linguistica compiuta da Vittorini nella stesura del romanzo. Lo stesso autore, del resto, aveva scritto nella *Prefazione* al *Garofano rosso*:

È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine.⁷⁹

⁷⁹ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, p. 424.

Di tale tensione si avverte la presenza anche nel manoscritto AM1, nel quale alla ricerca di una più ampia armonia compositiva si alterna e spesso si sostituisce una più minuta attenzione al particolare, alle micro-variazioni che, messe a sistema, danno conto di quel processo di ricerca della «verità» che compenetra la stessa essenza della scrittura e delle varianti vittoriniane.

Si registrano per lo più piccoli mutamenti, talvolta quasi impercettibili, come ad esempio l'inversione nell'ordine delle parole (p. 40: nemmeno toccarli → toccarli nemmeno; p. 216: non poté più tenersi quand'era metà della notte → quand'era metà della notte, non poté più tenersi; p. 264: ancora udire → udire ancora), la variazione sinonimica (p. 46: non guardando → senza guardare; p. 216: dopo essersi sciolti → appena ci sciogliemmo; p. 218: raccolse → mise insieme; p. 219: resto → rimanente; p. 254: una locanda → un piccolo albergo; p. 257: vogliamo → ci occorre; p. 259: montare → prender posto; p. 262: strizzati gli occhi → gli occhi socchiusi; p. 265 rumore → suono), l'aggiunta di elementi (aggettivi, complementi), secondo un andamento che non è sempre sistematico, ma che tuttavia può ricondursi alla esigenza, da una parte, di precisione descrittiva, dall'altra a una ricerca ritmico-stilistica inesausta.

Gli elementi ora osservati concorrono a una esigenza che Adriano Ortolani, nella sua *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, ha definito «di dizione serrata, dettagliata, e soprattutto reiterata, che dà particolare allusività alla materia»,⁸⁰ con la ripetizione di alcuni termini-chiave («di particolare rilievo simbolico»⁸¹) che tornano a ripresentarsi allo scopo di fondere il piano storico con quello simbolico.

Prendiamo ad esempio il discorso di Carlo il Calvo contenuto nella p. 359, che contiene un numero ridotto di varianti e tutte di piccola estensione. Vi si noteranno minime variazioni, tutte volte all'iteratività, al parallelismo, alla costruzione simmetrica del discorso:

<p>Carlo cominciò: «Io immagino saprete che cosa sia il catasto. Come che cosa siano le mappe catastali. Ne avrete vedute. <u>I terreni</u> e case, miniere e officine, con le rive dei fiumi e i fiumi stessi, e con le spiagge del mare, tutto è segnato sulle mappe <u>catastali in</u> una rete di linee che</p>	<p>Carlo cominciò: «Io immagino saprete che cosa sia il catasto. Come che cosa siano le mappe catastali. Ne avrete vedute. <u>Terreni</u> e case, miniere e officine, con le rive dei fiumi e i fiumi stessi, e con le spiagge del mare, tutto è segnato sulle mappe <u>del catasto entro</u> una rete di linee</p>
--	---

⁸⁰ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1011-1020, la citazione a p. 1015.

⁸¹ Ivi, p. 1016.

fissano a chi <u>appartenga</u> il terreno tale e a chi <u>la tal [officina], in proprietà individuale</u> e a chi la tal casa, in proprietà non da altro limitata che dal diritto dello Stato di riscuotere un tributo. Queste mappe <u>corrispondono l'una all'altra tra loro e combaciano</u> tra loro così esattamente che [...]	che fissano a chi appartiene il terreno tale e a chi <u>l'officina tale</u> e a chi la tal casa, in proprietà non da altro limitata che dal diritto dello Stato di riscuoterne un tributo. Queste mappe <u>combaciano</u> tra loro così esattamente che [...]
--	---

Le porzioni di testo sottolineate mettono in rilievo le varianti presenti nel passo, a partire dalle quali si può notare come l'autore abbia costruito il proprio testo secondo un principio di equilibrio ben evidente: l'eliminazione dell'articolo determinativo «i» («I terreni»), al fine di uniformare i primi due elementi dell'elenco; la sostituzione di «catastali» con «catasto», al fine di evitare la ripetizione dell'aggettivo usato poco sopra; infine, la scelta di un sintagma parallelo, e non in chiasmo, nell'espressione «il terreno tale, a chi l'officina tale», sono tutti elementi che concorrono a determinare un tono ritmicamente impostato, che nulla lascia alla casualità tipica del parlato.

Allo stesso modo, nella p. 382, possiamo notare un andamento circolare, nel quale le domande, già indicate da Ortolani come un elemento distintivo della scrittura dello *Zio Agrippa*, si aprono e si chiudono con una identica clausola:

Perché ~~aveva~~ lo aveva impedito anche quell'ultimo mese? E quell'ultimo mese, perché ~~quell'ultimo mese~~ si era comportato nel modo strano in cui si era comportato, tutto quell'ultimo mese?

2.3 La vicenda narrata

L'esame delle carte che si propone nei paragrafi successivi segue la scansione diegetica del romanzo, con alcuni accorpamenti di gruppi di carte riguardanti lo stesso nucleo tematico o narrativo. Si è scelto di dare spazio allo sviluppo del romanzo nella sua interezza – seppur con le lacune già rilevate in precedenza – al fine di mettere in rilievo come la prima

fase elaborativa del romanzo proponga alcuni dei principali motivi critici, poetici, tematici e ideologici che saranno in seguito sviluppati o mutati nelle successive edizioni.

2.3.1 Uno sguardo da lontano: la ricostruzione vista da Carlo il Calvo (pp. 1-8, pp. 23-34, pp. 49-63).

Il primo aspetto che occorre mettere in rilievo per una corretta ricostruzione della vicenda narrata nel romanzo e, soprattutto delle tecniche narrative delle quali si serve Vittorini, è il fatto che la vita del villaggio, nelle sue “fasi evolutive”, venga raccontata da un doppio punto di vista e secondo un duplice piano temporale: uno *in medias res* affidato al narratore, l'altro avente come osservatore critico Carlo il Calvo – nei suoi dialoghi in treno con lo zio Agrippa e nelle sue sortite sulla moto –, che costituisce l'elemento di raccordo fra i due nuclei narrativi principali, quello che ha per protagonista lo zio Agrippa e quello che ha al proprio centro il villaggio, e che mostra, sin dalle sue prime apparizioni, tutte le ambiguità che andranno caratterizzando Carlo il Calvo nel corso del romanzo. È attraverso gli occhi di questo personaggio, un questurino al servizio dello stato, con un passato poco limpido ma anche curioso viaggiatore e indagatore dei rapporti umani, che il lettore scopre le dinamiche che animano la vita del villaggio e la ricostruzione alla quale i suoi abitanti danno avvio.

Grazie a tale espediente narrativo, che unisce e integra due punti di vista, uno interno (gli abitanti del villaggio) e uno esterno (Carlo il Calvo), e ancora uno collettivo e uno individuale, e infine, uno “al presente” e uno “al passato” (nei racconti di Carlo allo zio Agrippa), Vittorini conferisce alla narrazione un andamento «svagato e apparentemente casuale», così da portare il lettore a osservare le vicende da più punti di vista, «per scorcio e per ellissi». ⁸² Ciò che emerge dalla lettura dei primi capitoli nei quali compare Carlo il Calvo è proprio quest'ultimo aspetto stilistico, che non è tuttavia una conquista immediata, bensì si costruisce proprio su continui tentativi di resa narrativa, che inducono l'autore a partire da descrizioni e dialoghi più espliciti per approdare a una maggiore allusività.

⁸² Entrambe le citazioni sono tratte da Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 130.

Dedicheremo il presente paragrafo all'esame dei capp. XXXIII, XXXV, XXXVII, contenuti rispettivamente nelle pp. 1-8, pp. 23-34, pp. 49-63, che si alternano con capitoli nei quali Vittorini narra i "primordi" del villaggio attraverso una figura emblematica come quella di Antonia, la prima, fra gli originari abitanti del villaggio (molti dei quali erano fuggiti in città), che decide di tornare al luogo d'origine, dando inizio alla ricostruzione. I tre capitoli hanno come protagonista Carlo il Calvo e costituiscono un blocco unitario, nei quali troviamo numerosi elementi ricorrenti, come il rilievo dato alla sua caratterizzazione, ricostruibile sia attraverso le considerazioni del narratore sia attraverso l'esame dei comportamenti e dell'atteggiamento del questurino, del quale viene soprattutto messa in rilievo la curiosità.

Il capitolo XXXIII si apre con un'ampia descrizione del villaggio, così come l'uomo lo vide la prima volta che vi si recò:

XXXIII - Era fine settembre quando Carlo il Calvo salì la prima volta al villaggio; i nostri vi si trovavano da meno di tre mesi, e ancora non si vedeva molto di cambiato tra le sue macerie; ma si potevano ~~passando percorrendo vedere~~ \scorgere/ fin da ~~da~~ lontano i neri movimenti degli uomini⁸³ che ~~lavoravano~~ lo mostravano abitato lavorando a qualcosa nella terra, lungo le ondulazioni screpolate ~~d'un chilometro o due più in là a destra, più a sinistra, o semplicemente al suo piede.~~ \della campagna intorno, prima dei chilometri intorno./ Carlo, del resto, sapeva già che gente doveva esserci gente; ~~se ne aveva notizia quasi subito~~ lo si sapeva; s'era molto parlato in tutta la zona delle ultime disgrazie avutesi in quei luoghi sulle mine; ed egli non veniva che per constatarlo di persona, ~~con esplicito incarico esplicito a vedere che gente fosse,~~ con l'incarico, appunto, di osservare e riferire. [p. 1]

Una variante significativa, ai fini della comprensione del ruolo del personaggio nella vicenda romanzesca è quella posta alla fine della citazione sopra riportata, nella quale a

⁸³ Gli uomini saranno ancora definiti "neri" nella p. 74: «Carlo il Calvo notò l'albero e il ponte nella luce che si approfondiva attraverso il villaggio, e notò ~~gli~~ uomini, i segni neri ch'essi erano, muoversi ~~tra l'albero~~ avanti e indietro [...]».

un dispregiativo «vedere che gente fosse», cercato su un precedente «esplicito incarico», si sostituisce un più burocratico «osservare e riferire»: se dunque in un primo momento l'autore aveva pensato a una chiara responsabilità altrui nell'ispezione di Carlo, e in una definitiva fase aveva scelto di indicare in modo più circostanziato quali fossero le sue mansioni istituzionali, è nella variante intermedia che notiamo una scelta più marcata in senso colloquiale, come se fosse lo stesso personaggio a spiegare quale sia il proprio ruolo in un contesto di confidenza. L'autore preferisce dunque recuperare l'uso di un preciso linguaggio burocratico al fine di caratterizzare in modo più consono il personaggio.

L'arrivo al villaggio è preparato dunque da un'ampia descrizione dei luoghi della ricostruzione che gli sbandati hanno scelto per (ri)avviare le proprie attività, secondo una «scelta di immagini» che «appare caratterizzata in Vittorini non da una funzionalità narrativa – che le costituisca cioè come elementi descrittivi necessari allo sfondo e al concerto svolgersi dei fatti – ma dal bisogno eminentemente lirico di esprimere uno stato d'animo e dall'intenzione di farne un elemento di pathos che coinvolga il lettore predisponendolo allo svolgersi dei fatti stessi».⁸⁴

È sui manifesti segni di antropizzazione, come la coltivazione delle terre e, poco oltre, nella p. 2, i muri rimessi in piedi («Carlo in tal modo distinse muro da muro non appena le macerie gli apparvero, più alte da lui di poco sull'opposto pendio dell'avvallamento entro il quale la strada scende e risale», p. 2⁸⁵), che si concentra l'attenzione di Carlo:

*Ma Carlo il Calvo poté distinguere quello che era il un movimento per coltivare il suolo, da un altro che era scavare per uno scavo. *** «Guarda» si disse. «Cercano acqua» ***.» Si segnò su un taccuino il luogo dello scavo, quest'ultimo luogo. Si tracciò sul taccuino una pianta, con linee sommarie, dei lavori che notava dei rilievi che faceva, e mise una croce in corrispondenza dello scavo. [p. 4]*

La constatazione che gli abitanti del villaggio – poco più che delle sagome nere, ancora, per Carlo – stavano compiendo dei lavori di rimessa in funzione del villaggio (fra i quali

⁸⁴ Edoardo Esposito, *Vittorini e no*, cit., p. 278.

⁸⁵ La lezione si trova in interlinea, inserita sopra una precedente lezione cassata che riportiamo: «Infine si riusciva a capire che era libeccio e che cresceva e che aveva inizio *** l'***? Carlo poté da una distanza in linea d'aria che era di almeno sei chilometri.» [p. 2].

si aggiungerà, poco oltre, anche il reperimento di una «batteria contraerea», come evinciamo da una cassatura della p. 5, sostituita da un più enigmatico «Ah») pone Carlo in una situazione di tacito stupore, che diventa piena soddisfazione quando l'uomo scopre il cartello che segnalava la presenza di mine nel terreno poco distante dal villaggio. È proprio questo il momento in cui il compito di Carlo il Calvo, da obbligo lavorativo, si tramuta in un'indagine della natura, della storia, delle persone che animano il villaggio, dovuta a viva curiosità più che a una imposizione:

*Poi rallentò, rallentò, e di colpo spense. Guardò la moto. Egli era in faccia come se una soddisfazione non prevista gli venisse dal fatto che ora ricavasse una soddisfazione non prevista da un piacere imprevisto. Egli appariva molto soddisfatto, ora, appassionato a questo \ questo che/ faceva che prima \ e ch' / era stato, quasi per non fare tuttavia, quasi per non fare, considerandolo un di più, o una noia. Ora, lo faceva considerandolo \ evidentemente, lo considerava, / un piacere; era qualcosa già, al di fuori della sua incombenza, e poté, quando la sua m^[oto] \ uno sport preferito; è e poté/ abbandonare la sua moto, \ *** ** un cento metri/ quando gli si fu fermata da sola; dopo ancora un cento metri, e lasciarla senza togliere via la chiave, e correre in giù in punta di piedi, col suo buffo \ berrettuccio/ berretto \ da cittadino/ sul capo... [p. 7]*

Piccoli accenni, dunque, alla ricostruzione del villaggio, che l'autore ci mostra così come l'osservatore Carlo il Calvo li va scoprendo nel suo progressivo avvicinamento al luogo e che poi riprenderà anche nei capitoli seguenti, mostrando i nuovi risultati del lavoro svolto e dello «sforzo» (come si legge nel travagliato *incipit* del cap. XXXVII, nella p. 49⁸⁶) nelle

⁸⁶ XXXVII – «Ohhh, ih, oh!» «Oh!» «Ohè!» Le esclamazioni dello sforzo d'un >***< oppure *** anzi erano tali, in effetti, non \ Tutti conosciamo quali siano le esclamazioni d'uno sforzo. «Oh!» «Ohè!» / >***< \ O pressappoco. Non sono facili da rendere quando si scrive. e certo nel villaggio non c'erano/ dovunque lo sforzo venisse compiuto, non sulla terra dissodata, non sulle mine, e nemmeno dove si scavavano i pozzi, ma solo nei punti in cui si recuperavano i residuati le \inerti/ spoglie di ferro della guerra.

successive visite, «circa ogni settimana o dieci giorni, nella frenesia d'osservazione che gli durò, in quello stadio⁸⁷ della sua incombenza, fino a che cadde, [...] la neve.»⁸⁸ (p. 49). Il capitolo XXXIV, che prende avvio alla p. 8 e prosegue sino alla p. 23 e che affronteremo nel paragrafo seguente, compie una digressione sui precedenti arrivi al villaggio, e mostra uno degli espedienti narrativi dei quali Vittorini si serve nella costruzione del romanzo, vale a dire l'intreccio di piani temporali con *flashback* e rimandi a vicende precedenti. Per tale ragione, per altro, il cap. XXXIII si era aperto con una chiara e univoca indicazione temporale, «Era fine settembre», così come avverrà nel successivo capitolo a esso connesso, il cap. XXXV, dove la ripresa del tempo del racconto dopo la digressione è segnalata proprio dal recupero di quella indicazione cronologica: «Fine settembre significava circa due mesi dopo» (p. 23). Segue un'ampia ripresa, quasi identica, ma questa volta dal punto di vista degli abitanti del villaggio, della descrizione relativa all'arrivo di Carlo al villaggio. Vediamo, a confronto, i due passi corrispondenti:

pp. 7-8	pp. 23-24
<p><i>Udìva voci. «Ehm!» mormorò. Giusto un balbettio. [p. 8] Udì colpi metallici «Prendono da tre mesi e ne hanno ancora» Udì colpi metallici, vedeva, e stava eretto senza fu \s'era arrestato/ allo scoperto, un piede su un sa era in attesa.</i></p>	<p><i>XXXV - Fine settembre significava circa due mesi dopo; ma un carretto con un mulo era tra gli uomini; e fu da sopra al carretto che Spine segnalò l'estraneo la presenza dell'estraneo. «Ragazzi,» si mise a chiamare. «Eh!» faceva prima Dovette ripetere diverse volte il suo richiamo \esclamò diverse volte, sempre/ fatto con bassa voce fino a che gli I colpi metallici non lasciano sentire chi egli chiamava solo alla quarta o quinta volta. Nessuno, peraltro, si voltò. «E che cosa è?» gli chiesero senza</i></p>

⁸⁷ La variante «in quello stadio» è inserita in interlinea sulla precedente lezione «a ornamento».

⁸⁸ In una porzione di brano che non abbiamo riportato perché poco pertinente al discorso qui condotto, si può notare l'incertezza di Vittorini circa il periodo nel quale collocare la seconda visita di Carlo – se nell'ottobre (lezione cassata) o nel novembre – e anche riguardo ai luoghi interessati dalla prima nevicata, Bologna e Firenze, nella prima lezione, poi sostituite con Bologna e Pistoia, e infine l'aggiunta della città di Perugia.

\ancora/ voltarsi, qualcuno. «Cat Spine lo chiamò per nome: «Cataldo!» questo è un nome al quale ~~molte chiese~~ sono dedicate ~~nelle Puglie~~ molte chiese nelle Puglie. C'è anche una cittadina San Cataldo, credo in Capitanata. Ma il nominato Cataldo continuava nel suo lavoro di colpi metallici e lacerazioni metalliche \a non voltarsi, e anzi ora parlava agli altri di un bullone che infine si staccava/ e Spine disse a lui e agli altri di guardare. «C'è lì un tizio!» «E che vuole?» Uno si voltò finalmente. Poi si voltò un secondo, si voltò un terzo, si voltò Cataldo... e colpiva \«E che vuole?» Tutti videro una ventina di passi più. In là del carretto, il tizio ch'era Carlo il Calvo era, con in capo quel suo berretto \da ciclista/ che gli attraversava un sopracciglio nel capo vento. Era un po' più in là dal carretto, un po' in alto rispetto a loro; tra i bianchi balzi di roccia che rompevano la terra rossa. Venendo digradando dal per un \Teneva un/ piede su una testa di roccia e si appoggiava con entrambe le braccia un gomito al ginocchio. \al ginocchio ginocchio

	<i>una mano con una mano/ come se \sembrava/ stesse aspettando che lo vedessero.</i>
--	--

Come si può agevolmente constatare, non solo la narrazione risulta più ampia nel cap. XXXV, ma qui troviamo numerosi dettagli assenti nel capitolo XXXIII, del quale il nuovo passo conserva solo il riferimento ai “colpi metallici” e alla posizione assunta da Carlo, in attesa che il gruppo si accorgesse di lui: per altro, nella p. 24 è recuperato, con più disteso indugio descrittivo, quell’«un piede su» precedentemente cassato nella p. 8, a dimostrazione della interdipendenza dei due brani. Avviene dunque, cinematograficamente, un cambio d’inquadratura: il punto di vista del villaggio – e in particolare di Spine, che per primo si accorge dell’intruso – ottiene uno spazio maggiore, che il narratore decide di dedicare sia alla resa mimetica del comportamento di Spine e dei suoi compagni, sia alla breve digressione relativa alla provenienza di Cataldo, uno degli abitanti del villaggio, il cui nome, si precisa, denuncia l’origine pugliese,⁸⁹ oltre che alla già citata descrizione dell’abbigliamento e della posizione assunta da Carlo il Calvo. Terminata la fase introduttiva, l’autore passa a una più diretta caratterizzazione del personaggio, il cui desiderio di conoscere il villaggio si associa a un atteggiamento apertamente derisorio, nel momento in cui si rende conto dell’assoluta mancanza di mezzi: l’offerta di alcune sigarette diviene così il modo simbolico per manifestare la distanza fra il mondo “civilizzato” del questurino e il “primitivismo” degli uomini del villaggio, la cui disperazione si era già manifestata nell’accanimento sulla carcassa di una contraerea, spogliata di tutti i pezzi per venderli al mercato nero. Le pp. 28-29 mostrano bene come l’autore ragioni sulla scelta degli aggettivi relativi a Carlo e al gruppo del villaggio, che occorre considerare come un unico sistema di personaggi:

*Carlo: la sua faccia ~~carica d’insolenza~~ derisoria si era caricata
d’una particolare insolenza nell’offerta.*

⁸⁹ Un’attenzione, quella relativa all’onomastica, che l’autore manifesta in numerosi altri casi, come per esempio nel caso di Siracusa e Litterio, nomi che denunciano l’origine siciliana di chi li porta; o ancora Cattarin, di origine friulana; diverso è il caso dei soprannomi assegnati a molti personaggi, alcuni dei quali saranno conservati come tali nell’intera narrazione: Carlo il Calvo; Spine; Fischio; F[azzoletto] R[osso]; Faccia Cattiva, nome con il quale è presentato il personaggio di Ventura, il cui mutamento di atteggiamento nei confronti degli abitanti del paese viene veicolato proprio attraverso l’abbandono di quel primo soprannome.

Uomini del villaggio: Gli uomini s'erano rizzati l'uno dopo l'altro, scuri negli occhi ~~d'umiliazione, come d'umiliazione di disagio, o semplicemente di timidezza, magari di pentimento, un disagio che poteva essere rimorso, umiliazione o di pentimento~~ e presero una sigaretta per uno con dita ~~dure che quasi non sapevano afferrare~~ esitavano dal tatto annebbiato. «Che sigarette sono?» «americane?» Concentrarono tutte le capacità loro di accettare e ringraziare sulla valutazione delle sigarette che erano.

In Carlo, a una iniziale «faccia carica d'insolenza» fa seguito la scelta dell'aggettivo «derisoria», al quale si accompagna l'insolenza nell'atto stesso di offrire le sigarette. Riguardo agli abitanti del villaggio, invece, Vittorini è incerto se conferire loro un atteggiamento di umiliazione o di disagio, timidezza e pentimento, al quale poi si sostituisce la triade rimorso-umiliazione-pentimento, approdando a un definitivo e più generico “disagio”, che si manifesta nello sguardo e nel tatto, sinesteticamente definito “annebbiato”. Accostando i due brani, dunque, emerge come l'autore inizialmente associ alla faccia insolente di Carlo l'atteggiamento umiliato (e poi di rimorso e timidezza) degli uomini, mentre in un secondo momento, l'innesto di un ulteriore elemento che caratterizza, in negativo, il comportamento del questurino comporta la ridefinizione anche della reazione subordinata degli abitanti del villaggio, che non vengono più rappresentati nell'atto di pentirsi per aver accettato l'offerta, ma solo a disagio e al contempo sedotti dall'offerta del fumo. Un elemento non secondario – sul quale torneremo – è costituito proprio al fatto che due degli arrivi più importanti al villaggio, quello di Carlo il Calvo e quello, precedente, di Antonia, siano proprio caratterizzati dalla presenza del fumo, che costituisce al contempo un elemento di socializzazione e un punto di contatto tra il villaggio e il mondo esterno, soprattutto nelle prime fasi della ricostruzione.

Vi è, tuttavia, una contraddizione intrinseca in quanto appena affermato: se infatti da una parte il villaggio ha escluso se stesso dal contatto con mondo esterno, e sta dunque dedicandosi in modo autonomo alla ricostruzione, dall'altra parte uno dei primi lavori svolti, cioè lo smontaggio della contraerea, ha come fine ultimo quello della vendita al mercato nero dei pezzi da essa ricavati, impegno che costituisce, simbolicamente, non solo un elemento di contatto con il recente passato, ma anche un ponte tra passato e

futuro, dal momento che la loro attività connette ciò che è rimasto della guerra e tutte le speranze di rinascita insite nella vita urbana. La difficoltà di Vittorini nel costruire la parte centrale del dialogo tra Carlo e gli uomini del villaggio rende evidente come anche per lo stesso autore questo problema fosse centrale non solo per il suo romanzo, ma anche per il dibattito sulla ricostruzione che in quel momento animava le pagine del «Politecnico» e sul quale torneremo più volte nel corso di queste pagine.

Le pp. 30-34, che conducono al termine del capitolo, risultano particolarmente tormentate proprio in corrispondenza dei dialoghi che riportano le argomentazioni e le domande di Carlo agli uomini del villaggio, e le corrispondenti risposte: le lezioni in rigo sono quasi interamente cassate, e risultano sostituite da varianti interlineari, a loro volta sottoposte a piccole modifiche. Riportiamo il testo nella tabella seguente, che mostra nella prima colonna, ove sia possibile ricostruirlo nella sua interezza, il testo di partenza (segnalando le correzioni intervenute prima della fase definitiva), e nella seconda colonna il testo nella sua ultima versione:

pp. 30-33	
<p><i>Seduto sul piede della batteria, guardava come uscisse il suo fumo dalle loro bocche, e diceva osserva dicendo: «Ma perché lo fate?» Gli uomini, a poco a poco avevano acquistato p*** si Ora gli uomini avevano acquistato un modo più disinvolto di [p. 31] comportarsi delle sue sigarette dalle loro bocche loro, si afferrò \teneva/ un ginocchio tra le mani, ed era un uomo ch'è giunto al centro del piacere pregustato. «Ma perché?» \domandò smontate/ Ora gli uomini avevano domandò: che ve ne fate quando li smontate?» questi arnesi?» chiese. Ora gli uomini</i></p>	<p><i>Seduto sul piede della batteria, guardava come uscisse il fumo [p. 31] delle sue sigarette dalle bocche loro, si teneva un ginocchio tra le mani, ed era un uomo ch'è al centro del piacere pregustato. «Ma perché smontate questi arnesi?» «E dove li portate?» «E quando li avrete portati in città che cosa ve ne viene?» «E che cosa in città se ne fanno?» Spine si chinò all'orecchio di Cataldo. «Mi sembra che qui si cominci a chiacchierare troppo.» Cataldo gli rispose ch'a lui pure sembrava e Spine lo ripeté all'orecchio del nudo. «Non ti sembra che qui si chiacchieri</i></p>

~~avevano un modo più disinvolto di comportarsi, non rispondeva Cataldo soltanto, \ gli uomini avevano un modo più disinvolto di comportarsi. «Domanda proprio ***?» disse esclamò Spine/ rispondevano un po' tutti «E non ha ragione?» disse il nudo. «Anch'io lo domanderei s'io non lo sapessi» «Solo che» disse un altro, «lui lo sa». Ammiccò a Carlo: «Cataldo rispose: «I nostri non avevano fumato che due o tre boccate di più avevano spento e messo in tasca la sigaretta *** qualcuno l'aveva appoggiata su un sasso e sollevavano il lastrone di ferro. Fu mentre lo sistemavano sul carretto *** gli altri spingendo e tirando che Cataldo rispose: «Eh... Per portarli via.» «Per portarli dove?» Spine indicò vaghe lontananze con la mano. «In parte ci servono nel nostro villaggio» un altro rispose: *** anche altri che invitavano Cataldo a rispondere adesso: «I motori per esempio e ruote. «Pezzi di motore? Pezzi di motore? glielo avrei detto.» «E in città» disse Carlo, «che cosa se ne fanno?» \ «E dove li portate?» «E quando «E quando li avrete portati~~

troppo?» Spente le sigarette e posatele sui sassi intorno, ora essi sistemavano sul carro il lastrone di ferro. Il nudo osservò Carlo con occhi bianchi. Cercava di scoprire dalla sua faccia come mai parlasse così da scemo. «Certo è meglio non dire mai niente,» rispose a Spine, ma ripresa d'un tratto la sua sigaretta, rispose a Carlo che doveva saperlo molto bene lui stesso. «Mica in città,» gli disse, «comprano cavoli soltanto.» Qui risero in due o tre. Anche Carlo trasformò in risatina la sua smorfia derisoria. «Cominciate a capire?» gli fu chiesto. «Già.» disse Carlo. Domandò per chi lavorassero. «Per chi lavoriamo?» «Insomma... Questo ferro sarà di qualcuno.» «Di qualcuno?» «Per esempio dello stesso a cui i terreni appartengono...» [p. 33] «Noi qui nessuno abbiamo visto.» «Neppure dal governo dello stato. Mica vi sarete messi a lavorare senza che qualcuno ve l'abbia detto.» «Perché no? Nessuno ce l'ha detto.» «E chi vi paga? Vi sarà qualcuno che vi paga.» Gli uomini ridevano. Non dissero tuttavia che si pagavano in qualche modo da sé.

in città che cosa ve ne viene?» «E che cosa in città se ne fanno?» Spine si chinò all'orecchio di Cataldo. Mi sembra che qui si cominci a chiacchierare troppo.» Cataldo gli rispose che a lui non sembrava e Spine ~~si agitò a questo~~ lo ripeté all'orecchio del nudo. «Non ti sembra che qui ~~>***<~~ ~~rispondevano~~ si chiacchierino troppo?» Spente le sigarette e posatele sui sassi intorno, ~~stavano~~ avevano sollevato ~~il lastrone di ferro~~ [p. 32] \e lo stavano ora essi sistemandovano sul carretto, sul carro il lastrone di ferro. Il nudo osservava Carlo con occhi bianchi, aveva ripreso la sua. Cercandola di ~~capire dalla~~ \scoprire dalla sua faccia come mai parlasse così da scemo. «Certo è meglio non dire mai niente.» Poi aveva ripreso dal basso la sua sigaretta e finiva di fumarla. Si strinse sulle spalle. «Oh!» rispose lui stesso. «Lo sapete benissimo.» «Che cosa?» «Come?» disse Carlo. Lui disse «In due o tre» «Mica in città \rispose a Spine, ma ripreso d'un tratto la sua sigaretta, rispose a Carlo che doveva saperlo molto bene lui stesso. «Mica in città,» gli disse, «/ comprano

Né Carlo il Calvo aveva assolutamente bisogno d'una parola esplicita.

cavoli soltanto.» «Volete dire che ve
 li comprano?» «Se li vendono,» il
 nudo gli gridò. Qui risero in due o
 tre. Anche Carlo trasformò in
 risatina la sua smorfia derisoria.
 Poi disse che in effetti aveva sentito
 parlare di un centro di raccolta
 residuati di guerra. «Ma voi,»
 domandò, «da chi siete pagati?»
 Ma *** tutti di nuovo \domandò
 pe[r] «Cominciate a capire?» gli fu
 chiesto. «Già.» disse Carlo. Poi
 domandò per chi *** *** loro
 lavorassero./ domandò per chi loro
 lavorassero. «Per chi lavoriamo?»
 «Insomma... Questo ferro sarà di
 qualcuno.» sarà di qualcuno.» «Di
 qualcuno?» «Di qualche
 proprietario.» «Per esempio dello
 stesso a cui i terreni
 appartengono...» «Appartengono
 \ «Noi qui/ [p. 33] a qualcuno ***
 faccio che un'ipotesi \ nessuno
 abbiamo visto.» «Neppure dal
 governo dello stato./ Mica *** p***
 stato qualcuno che vi ha *** che \ vi
 sarete messi a lavorare senza che
 qualcuno/ ve l'abbia detto.»
 «Perché no? Nessuno ce l'ha detto.»
 «E chi vi paga?» Carlo il Calvo
 obbietto. \disse Carlo il Calvo/ «Vi
 sarà qualcuno che vi paga.» Gli

<p><i>uomini ridevano. Non dissero tuttavia che si pagavano in qualche modo da sé vendendo. Né Carlo il Calvo voleva *** che glielo aveva assolutamente bisogno che glielo dicessero \ aveva assolutamente bisogno d'una parola esplicita./</i></p>	
---	--

Come si nota, due sono i passi particolarmente tormentati, tutti occupati dagli scambi di battute fra Carlo e gli abitanti del villaggio, il primo nella p. 31,⁹⁰ il secondo nella p. 32: se nella prima versione (che abbiamo trascritto nella prima colonna) l'autore aveva proposto un dialogo a più voci e cadenzato dall'atto di prendere e posare la sigaretta, con una riflessione del "nudo" (un personaggio che non porta la camicia) relativamente alla legittimità delle domande di Carlo il Calvo («Anch'io lo domanderei s'io non lo sapessi»), nella versione definitiva, inserita interamente in interlinea, l'autore condensa tutte le domande di Carlo in un unico blocco, trasformando il dialogo in interrogatorio, al quale gli uomini rispondono in modo meno ingenuo, chiedendosi fra loro se Carlo non stesse chiacchierando troppo. Se, dunque nella prima versione l'autore aveva scelto di esplicitare le ragioni per le quali gli uomini si trovavano impegnati nello smontaggio, dicendo che i pezzi sarebbero serviti sia per il villaggio sia per la vendita in città, nella correzione l'autore opta per una soluzione più ellittica, che denuncia la consapevolezza degli uomini di esser di fronte a una persona della quale non avrebbero dovuto fidarsi troppo. Nella p. 32 questi temi vengono ripresi e approfonditi: nella prima fase "il nudo" ribadisce l'impossibilità che Carlo non conosca le pratiche di vendita al mercato nero dei residuati bellici, nella correzione, invece, il l'autore decide di trasformare la spiegazione in una stoccata ironica («Mica in città» [...] «comprano cavoli soltanto»). Ancora una volta, però, Vittorini opta per una più vaga rappresentazione della realtà, quando sceglie di sopprimere la frase «Poi disse che in effetti aveva sentito parlare di un centro di raccolta residuati di guerra» sostituendola con il più ammiccante «Cominciate a capire?» pronunciato da uno degli uomini.

⁹⁰ La carta risulta riscritta quasi nella sua interezza, con inserimenti interlineari.

Infine, la domanda «Chi vi paga?», che giunge alla fine di questo estenuante interrogatorio e che conduce il lettore a considerare una prima, contraddittoria, differenza fra Carlo, portavoce di istanze stataliste, e gli abitanti del villaggio, che stavano tentando di trovare una fonte di sostentamento economico nei residui di guerra. È proprio su questa operazione illegale che pesa il giudizio negativo del questurino, che si manifesta nel «Continue. Continue» che chiude il capitolo e che era seguito, nella prima versione, da un'ultima battuta, poi espunta dall'autore: «Poi si avviò per il primo. "Posso dare un'occhiata al resto che qui fate?"»,⁹¹ che risulta particolarmente importante perché, ancora una volta, dimostra il procedimento ellittico e per sottrazione seguito dall'autore.

Dall'intero dialogo emerge come si ponga una netta distinzione fra un "noi" e un "loro", fra gli interessi del popolo italiano e quelli di un gruppo che volontariamente si è staccato dal corpo dello stato, scegliendo di vivere nell'illegalità e lucrando sui beni nazionali. Quella qui descritta è, nelle sue linee generali, una situazione tipica del dopoguerra, quando le terre abbandonate dai vecchi proprietari erano occupate da braccianti che non avevano altra scelta se non quella di "scioperare lavorando", sfruttando a proprio vantaggio la congiuntura favorevole rappresentata dal vuoto legislativo per avviare il mercato nero di prodotti agricoli, soprattutto ai danni degli abitanti delle città.⁹² Si ricorderà, per altro, come Vittorini fosse affascinato dal movimento contadino in Sicilia e come, da tale interesse, fossero scaturiti da una parte le inchieste sul latifondo nel Meridione pubblicate sul «Politecnico» settimanale,⁹³ e dall'altra un'opera come l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*,⁹⁴ nata dalla collaborazione con il fotografo Luigi Crocenzi con il quale Vittorini viaggiò per la Sicilia orientale nel 1950.⁹⁵

⁹¹ Le virgolette alte qui riportate, corrispondono alle virgolette caporali dell'originale.

⁹² Sulla questione, che non approfondiamo nei suoi risvolti storici, rimandiamo alla sintesi offerta in Francesco Renda, *Contadini e democrazia in Italia (1943-1947)*, Guida Editori, Napoli 1980, in particolare le pp. 48-57.

⁹³ Si vedano: Ugo Vittorini, *La vendita dei "cozzali"*, «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945, p. 2; Oreste Lizzadri, *Latifondo. Sua origine in Italia*, «Il Politecnico», 4, 20 ottobre 1945, p. 2; Franco Rodano, *La famiglia mezzadrile*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 1; Anon., *Anche la Puglia è il Nostro Paese*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 1; U[go] V[ittorini], *Politica in Puglia*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 2; S[ebastiano] V[ittorini], *Primo incontro col latifondo in Sicilia*, «Il Politecnico», 12, 15 dicembre 1945, pp. 1-2; Id., *Cooperative agricole prima del '22*, «Il Politecnico», 12, 15 dicembre 1945, p. 2.

⁹⁴ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 1953, recentemente ristampato in Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, con postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007.

⁹⁵ Al di là della complicata storia editoriale del volume, che altri hanno ampiamente indagato e ricostruito, è importante notare come l'organizzazione del viaggio di Vittorini e Crocenzi sia pressoché contemporanea alla pubblicazione delle *Donne di Messina*. Cfr. l'ampia bibliografia riportata in Riccardo Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, «Arabeschi», 4, luglio-dicembre 2014, pp. 125-140 (reperibile all'indirizzo:

Le carte relative al cap. XXXVII ci consentono di approfondire la questione, poiché mostrano le reazioni di Carlo il Calvo nelle successive visite, avvenute dopo un incontro con i suoi superiori. Le pp. 50-51, come abbiamo visto, sono interessate da un salto narrativo, presumibilmente della estensione di una carta nella quale erano sicuramente presenti numerose varianti, stando al confronto con il breve testo definitivo dello *Z4*, sesta puntata, pp. 60-61 (segnaliamo con una linea verticale il punto in cui si interrompe e riprende il manoscritto):

«Come possiamo giudicare?» |

Non c'erano elementi.

«Alcuni sì,» disse Carlo.

Ed enumerò. Quello degli scavi. L'altro dei residuati di guerra che saccheggiavano.

«Io ho guardato e riferito.»

Gli dissero che, per ora, non c'era, in fondo, da far altro.

«Guardare e riferire?»

«Aspettare la primavera.»

Questo non significava, | ad ogni modo, interrompere le visite.

La lettura delle carte, ancora una volta, mostra come l'autore sia intervenuto con correzioni in punti localizzati del manoscritto, nel tentativo di delineare le ragioni del comportamento di Carlo, che procede, come aveva fatto in occasione del suo primo avvicinamento al villaggio, per passi successivi e via via più vicini al «centro». Allo stesso modo, nella p. 49, anche l'autore sceglie di dilatare la narrazione, passando da un dettato più denso a uno più disteso, così che alle lezioni cassate «era fatale che toccasse il centro dopo aver penetrato ogni circostante» e «non prima d'aver assaporato» (variante ascritta), viene sostituito un elenco di “volte” – «e così nella terza, così nella quarta, come non osando portarsi nel loro centro», a sua volta poi mutato in «e così nella terza, così

<http://www.arabeschi.it/authors/riccardo-paterlini/>; ultimo accesso: 28 febbraio 2018), oltre a quella presente in Maria Rizzarelli, Postfazione a *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata, cit., pp. V-XIX. Si segnala inoltre che Giuseppe Lupo, nel dedicare un capitolo del suo *Vittorini politecnico a Conversazione* illustrata, mette in relazione (a p. 85) l'interesse vittoriniano per le occupazioni delle terre con quello nutrito, pochi anni dopo, da intellettuali quali Levi, Sciascia, Dolci, Scotellaro, Fiore, Cassola, Bianciardi, tutte figure a diverso titolo legate con Vittorini. Tra i libri della biblioteca di Vittorini, conservati presso APICE, si trovano alcuni titoli che rimandano a questi interessi, ma sono tutti successivi alla data di pubblicazione delle *Donne di Messina*: N. Alagna, *I miglioramenti fondiari: genesi e procedura tecnico-amministrativa*, Caltanissetta, Sciascia, 1951; Francesco Lanza, *Storie e terre di Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia, 1953; V. Tramontana, *I contratti e la riforma agraria*, Caltanissetta, Sciascia, 1951.

nella quarta, come volendo conoscere quale fosse il carattere dell'accozzaglia nelle singole parti che ne avvicinava.»⁹⁶

Da una parte, dunque, abbiamo la curiosità metodica di Carlo il Calvo: lo «studio», il «diletto», la precisione con la quale annota ogni elemento che desti il suo interesse («"ora gli scavi," disse. Ne aveva rilevata l'importanza nel suo taccuino, per le gravi intenzioni che indicavano»), il senso del dovere che travalica l'incarico assegnatogli («s'egli doveva pur fermare qualche cosa. Doveva?»),⁹⁷ con un atteggiamento che ricorda molto da vicino quello di Senza Baffi e Coi Baffi di *Conversazione in Sicilia*: «Non avresti fatto che il tuo dovere» dice il primo all'altro, «Ogni morto di fame è un uomo pericoloso», replica il secondo.⁹⁸

Dall'altra il compito che il questurino deve svolgere per conto di altri, e per il quale deve rispettare tempi e modalità, come si evince in un lungo brano espunto:

Lo chiese ai superiori. «Ehm,» gli risposero. ~~Carlo restava sempre in piedi, alto nell'angolo tra i due vasti tavoli di là dai qua a cui sedevano, con teste pulite d'avorio, loro due. Gli dissero di sedersi, mentre uno si alzava, mano in tasca. «Come possiamo giudicare?» invitandolo a esprimere il suo parere \Carlo non si era seduto. \Andiamoci piano/ «Piano?» Guardò all'altro, di cui niente si era mosso sulle superfici da idolo cinese delle mani e del volto. Poi ritornò, un occhio che non era derisorio come in treno ma solo~~⁹⁹

La statuaria rappresentazione dei superiori dell'uomo, quasi emblemi della Burocrazia (le teste pelate, l'immobilità tipica delle statue cinesi), si oppone chiaramente al nervoso stare in piedi di Carlo, che vede nell'*accozzaglia* (p. 49) di gente del villaggio un pericolo da debellare, un'«impresa fuori legge» (p. 50), della quale gli scavi «indicavano» la prima delle «gravi intenzioni» (*ibidem*), cui si aggiungeranno le «famose mine» (p. 51) e infine, ultimo atto che fa perdere a Carlo lo «sguardo derisorio» (*ibidem*) che ne aveva caratterizzato gli arrivi al villaggio, i terreni messi a coltura, che paiono a Carlo «il risultato della cospirazione di una notte» (*ibidem*), perché «è novità che da una settimana a un'altra se ne sia zappato tanto» (*ibidem*). E, come in occasione del suo primo arrivo,

⁹⁶ Quest'ultima lezione, in verità, è la definitiva dopo due ulteriori tentativi, il primo dei quali, a sua volta composto da due sottofasi, una con varianti in rigo e una con varianti interlineari, è il seguente: «~~e così nella terza, così nella quarta, come volendo conoscere tutte le capacità tutto sulle m*** \sulle*** Era palpitante / \>***», mentre il secondo, espunto, è il seguente (in corsivo): «e così nella terza, così nella quarta, come volendo conoscere quale fosse il carattere dell'accozzaglia *prima di dedicarsi a portarsi nel centro*».~~

⁹⁷ Tutte le citazioni sono tratte dalla p. 50.

⁹⁸ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1941, ora in *QNI*, p. 583.

⁹⁹ Il testo si interrompe in questo punto.

anche la terza visita appare caratterizzata da astio e diffidenza reciproca tra Carlo e gli abitanti del villaggio, in questo caso una «donna in grembiule celeste» (p. 51»), che fa da interlocutrice in un dialogo che mette in risalto la fortuita occasione che aveva consentito la semina (in una lezione cassata della p. 52 si legge che «È stato uno sbaglio», e, nella carta successiva, si spiega che la decisione di coltivare i campi fu dovuta al fatto che «gli altri avevano capito male quello che una ragazza di loro aveva detto», con riferimento al fatto che Antonia avesse confermato che prima di allora avevano già coltivato frumento in quella zona, informazione che si era poi rivelata falsa) e, soprattutto, il desiderio di Carlo di trasformare il raccolto in capo d'imputazione da presentare ai propri superiori.

Le pp. 52-54 presentano un'elaborazione molto travagliata, a dimostrazione di come l'autore intendesse mettere in rilievo la centralità del problema dell'occupazione illegale delle terre e la relazione fra gli occupanti e il portavoce dello stato, senza tuttavia rinunciare alla ricerca di uno stile ellittico (numerose sono infatti le cassature o le rielaborazioni di periodi). La ricorrenza dell'esclamazione «Beh!», pronunciata dalla donna durante l'intero dialogo, e infine replicata anche dagli stessi supervisori di Carlo denuncia l'ineluttabilità di quanto avvenuto sino ad allora, ponendo l'uomo in una condizione di immobilità, che si replicherà ancora quando, alla quarta visita, l'uomo si informerà sullo sminamento dei campi e tenterà un contatto con gli uomini preposti a questo compito. In questo caso, nessuna apertura o racconto: le parole di Carlo, che saluta dicendo «Buongiorno!» e dicendo «Vedo che ve ne intendete», rimangono inascoltate. Riportiamo un brano espunto dalla p. 55, che mostra chiaramente le modalità attraverso le quali Vittorini crea un effetto di ellitticità, lasciando in sospeso le parole di Carlo. Parte del testo espunto, come spesso accade nel manoscritto, fornisce un serbatoio al quale attingere in seguito, come mostra la p. 58, un brano del quale pare esser composto da tessere di dialogo eliminate in altre sedi. Riportiamo i tre brani corrispondenti, evidenziando con colori diversi i due recuperi testuali:

p. 30	p. 55	p. 58
<i>Seduto sul piede della batteria, guardava come uscisse il suo fumo dalle loro bocche, e diceva \osserva</i>	<i>Il suo sguardo era derisorio, era insieme eccitato, quasi esaltato, sebbene nessuno gli rispondesse salvo voltarsi a</i>	<i>E Carlo: «Ma perché lo fate?» Gli altri due erano stati con Cataldo anche alla batteria smontata. «Perché quest'uomo,» chiese lo sguardo loro, «continua a</i> <i>«Ma,» Carlo chiese, «perché lo</i>

<p>dicendo/: — «Ma perché lo fate?»</p>	<p>sbircciarlo. «È una buona cosa che fate,» gli disse un pezzo dopo. Egli lo pensava? Aveva l'aria di riflettere su come una cosa potesse esser buona e di volere veramente che fosse fatta, apprezzare che fosse fatta.</p>	<p>fate?» Gli altri due erano stati anche loro alla batteria in demolizione. Carlo «Ma,» Carlo gli chiese, «perché fate questo?» Gli altri due erano stati anche loro alla batteria in demolizione. Carlo riconobbe anche loro vedeva ch'era lo stesso gruppetto, con in meno il nudo due uomini e il carro e il mulo. Vide gli occhi loro che dicevano: «E perché costui continua a mostrarsi da queste parti costui quest'uomo?» Allora soggiunse: «Volevo dire... È una buona cosa che fate.»</p>
---	---	--

All'eliminazione del brano, nella p. 55, segue una descrizione lirica – altrettanto travagliata – del momento della giornata nel quale la scena si consuma, «Il sole segnava un'ombra lunga davanti a lui», comportando un innalzamento stilistico che ricorda la prosa d'arte:

Il sole segnava un'ombra lunga davanti a lui, lo stesso davanti ad ognuno dei tre uomini, ma erano ombre pallide, era un sole pallido, e più lontano sembrava che non vi fossero né ombre né sole. Erano su un'elevazione senza mondo visibile attorno: andava, in lunghezza sino a perdita d'occhio, mentre in larghezza s'incavava leggermente dentro alla propria solitudine. [...] Erano anch'essi corpi neri, e quelli più in là, nel secondo gruppo, erano bastoni neri, i più lontani, punti neri. ¹⁰⁰

Nella p. 58, invece, alla bonaria affermazione di Carlo segue, *ex abrupto*, la notizia che il nudo, che tanto famelicamente nella prima occasione d'incontro aveva accettato le sigarette offerte da Carlo, è saltato sulle mine (p. 59). È in seguito a questa notizia che Carlo si mette a segnare sui fogli del proprio taccuino la disposizione delle mine, tradendo così un duplice aspetto della propria indole: il fatto che fosse più interessato alla natura del loro “esperimento” che al compito assegnatogli, tanto da esser spinto da un istintivo moto collaborativo a spiegare loro come sminare il campo, come estrarre le mine dal

¹⁰⁰ Riportiamo il brano nella sua ultima versione.

terreno e come disinnescarle (p. 62) e, elemento ancora più significativo, il fatto stesso di conoscere come le mine fossero disposte, «come se fossi stato io a metterle» (p. 60), seguendo, e *pour cause*, lo stesso metodo attuato da Ventura.¹⁰¹

La lunga sezione, come avremo modo di approfondire nel prossimo paragrafo (§ 2.3.2, p. 112), si chiude con un riferimento all'allontanamento dal villaggio da parte di Spine, che, come tutti gli altri abitanti, «è libero anche di andarsene» (p. 63), senza rischiare di subire la stessa sorte di coloro che decidevano di abbandonare i partigiani, che invece venivano «fatti fuori». Segnaliamo che la p. 63 si interrompe con una linea orizzontale che segna la chiusura del capitolo, dopo la quale Vittorini decide di lasciare uno spazio bianco. Ciò che risulta insolito è il fatto che la pagina seguente, la p. 64, prenda avvio con sei righe di testo cassate con linee oblique e il consueto “riquadro” del quale Vittorini si serve per espunzioni di interi blocchi di testo, prima del quale era di certo collocata un'ulteriore carta andata perduta, forse contenente un differente *incipit* del capitolo. Riportiamo il brano nella sua interezza:

Andate avanti.»¹⁰² Di nuovo gesticolava, come lo si era già visto veduto alla batteria. «Ha detto perito?» fu ripetuto da uno dei tre. E Carlo: «Non bisogna mai smettere con le ~~buone~~ cose buone.»

Torna, dunque, un ennesimo riferimento al fatto che Carlo, nel tentativo di conquistare la fiducia degli uomini, lodi le loro opere e le definisca «cose buone».

Per completare il quadro, tuttavia, occorre passare a un altro dei personaggi-chiave dei primi capitoli del romanzo, Antonia, che costituisce l'avvio di una nuova “età” per il villaggio, la cui vicenda si intreccia, dal punto di vista dell'intreccio di piani temporali realizzato dal narratore, con quella di Carlo il Calvo, costituendone un perfetto controcanto oppositivo.

2.3.2 *Le “tre età” del villaggio (pp. 8-23, pp. 35-48).*

¹⁰¹ Una variante della c. 60 trasforma in discorso indiretto, «Dissero che anche Faccia Cattiva poteva seguire le mine così», un discorso diretto: «Anche Faccia Cattiva le segna così», con ripresa del verbo *segnare* poco oltre («Avete uno che può segnarvele così?»).

¹⁰² L'assenza delle virgolette di apertura, prima di «Andate avanti», è dovuta alla perdita della pagina precedente.

Incastonati tra i capitoli che hanno come protagonista Carlo il Calvo, i capitoli XXXIV e XXXVI pongono le basi per alcune delle riflessioni che Vittorini conduce intorno alla ricostruzione postbellica e all'eredità della guerra, tema che ricorre più volte, e sotto diverse prospettive d'osservazione, nel romanzo. Entrambi i capitoli sono dominati dalla figura di Antonia, uno degli originari abitanti del paese abbandonato in seguito alla guerra e ora occupato. Si introduce così una seconda contraddizione insita nella ricostruzione del villaggio da parte degli sbandati: così come i nuovi abitanti non possono fare a meno di commerciare con l'esterno, e dunque, in qualche modo, di essere connessi con ciò che poteva rappresentare il futuro, dall'altra parte risultano indissolubilmente legati anche al passato, rappresentato dalla presenza di quella antica abitante che torna, sul proprio carretto, a vedere se qualcuno dei suoi parenti sia tornato.¹⁰³ È anzi proprio Antonia, la viva testimonianza del passato del villaggio, a consentire ai nuovi abitanti del luogo di passare a una nuova e più evoluta fase della propria breve storia, mostrando in tal modo l'impossibilità di procedere verso il futuro senza considerare i fili che lo legano con il passato.

Il primo elemento che emerge da una osservazione macroscopica delle carte relative al cap. XXXIV (pp. 8-23), soprattutto se messe a confronto con quelle del travagliatissimo capitolo XXXVI, è il fatto che l'autore non sia intervenuto sul testo che in pochi e circostanziati casi, mettendo così in evidenza come già avesse in larga parte messo già a fuoco lo svolgimento della vicenda e le modalità espressive da utilizzare, probabilmente per via dello stretto legame con il capitolo precedente, dal quale trae – per contrasto – ispirazione.

Il capitolo prende avvio alla p. 8 con un breve elenco di personaggi passati dal villaggio nel corso dei primi mesi di occupazione,¹⁰⁴ a dimostrazione del fatto che «Carlo il Calvo non era il primo che arrivasse da fuori del nostro villaggio»:

¹⁰³ Un brano della c. 18, cancellato per essere in seguito inserito a metà della carta seguente, presenta il seguente testo: «Doveva essere poco più che bambina quando li avevano mandati via». La ripresa del passo aggiunge un ulteriore particolare: «la sua faccia era di una ch'era stata poco più di una bambina quanto li avevano mandati via. Perciò era anche l'antica vita di bambina ch'essa rimpiangeva» (c. 19).

¹⁰⁴ Tra le più interessanti modalità narrative scelte da Vittorini, quella dell'elenco potrebbe avere una ascendenza classica, soprattutto in relazione alla cadenzata enumerazione dei nuovi abitanti del villaggio, la cui costruzione rimanda al celebre antecedente del νεῶν κατάλογος iliadico.

~~uno anzitutto che si ferm[ò]~~ uno, anzitutto, che non si era più riveduto, e ch'era stato a guardarli ~~mentre essi mangiavano all'aperto dalla strada senza chieder nulla mentre essi mangiavano,~~ tutti seduti su pietre, dinanzi al loro ricovero; \ poi un ragazzetto bruciato dal sole che passò una notte con loro, rubò ~~cento lire~~ una giacca, scappò e saltò su una mina; / poi una giovane \ donna che comparve / su un carretto tirato da un mulo... Questa era Antonia, adesso, o Antonietta.¹⁰⁵

La differenza che l'autore segnala tra Antonia e i precedenti personaggi passati dal villaggio è evidente: il diminutivo associato al nome della donna, e l'inciso «adesso», consentono infatti al lettore di orientarsi all'interno dell'intricato sistema di personaggi e di piani temporali di questi primi capitoli del romanzo, segnalando come il suo arrivo non sia un passaggio fugace bensì un evento importante per la vita del villaggio, ripreso più avanti anche nella p. 41: «la giovane incinta non andò più via, e divenne l'Antonia, e cioè divenne una giovane ch'era sempre china, sebbene fosse incinta, a preparare la terra per gli spinaci, per i finocchi, per i cavoli e per la grande semina autunnale del frumento».

L'intero episodio, come abbiamo anticipato, è costruito come una sorta di *variatio* di quello, già indagato nel paragrafo precedente, relativo all'"interrogatorio" di Carlo il Calvo, con il quale condivide sia la struttura dialogica sia la presenza del fumo, visto anche in questo caso come uno strumento di socialità, il cui ruolo è quello di permettere la comunicazione pacifica tra le due parti e allo stesso tempo quello di mettere il risalto l'arretratezza e lo stato di assoluta necessità degli abitanti del villaggio a fronte di coloro che giungono dall'esterno.

Un elemento che risalta immediatamente, alla luce di quanto detto sul primo incontro di Carlo con gli abitanti del villaggio, è il fitto dialogo che, sin da subito, Antonia intraprende con coloro che sono giunti a vedere chi fosse: a fronte degli sguardi e dei versi incomprensibili che avevano dato inizio al dibattito con il questurino, la donna non solo è ben disposta al dialogo, ma incomincia a parlare ancor prima di scendere dal suo carretto (si noti, per altro, una differenza forse banale ma che è il caso di registrare: Carlo giunge al villaggio *trascinando* la sua moto). La prima domanda che l'autore riporta in

¹⁰⁵ L'inserimento interlineare, a partire dalla parola *bruciato*, prosegue lungo il margine destro del foglio e termina nell'angolo superiore.

forma di discorso diretto torna a mettere in rilievo la distanza tra un prima e un dopo, attraverso l'utilizzo di un ulteriore avverbio di tempo: «“E così,” chiedeva, “ora ci siete voi...”» (p. 9).¹⁰⁶

Anche Antonia, come Carlo, «li studiava ad uno ad uno» (p. 9), ma non per scoprire cosa stessero facendo, bensì per capire chi fossero i nuovi occupanti del suo martoriato villaggio:

«Capite come parlo?» Loro cominciarono a divertirsi. Riserò: «Ma certo,» disse, «non siete di qui.» «Siamo di posti vari,» Mime le rispose. «Prima,» raccontò la giovane, «abbiamo avuto i tedeschi. Poi ne abbiamo visti di tutte le razze che venivano dall'America.» Chiese: «Di dove venite voi altri?» [p. 9]

Analizzando ora il seguito del capitolo, si nota come al centro dell'interesse dell'autore vi sia il rapporto tra vecchio e nuovo, che costituisce uno dei nuclei sui quali Vittorini è maggiormente portato a riflettere. Prima, la donna si addentra nella storia recente del suo villaggio, mettendo i suoi nuovi abitanti a conoscenza delle ragioni per le quali fosse ora deserto e distrutto, lasciando emergere come il villaggio fosse stato sfollato, più che per fuggire dai bombardamenti, per seguire i propri morti trucidati dagli occupanti:

*«Ci hanno mandato via,» raccontò la giovane. «Prima ammazzarono tutti gli uomini, salvo i bambini e i più vecchi. Poi li presero i morti e li seppellirono nel grande cimitero ch'è in città. Così «Ci hanno ammazzato gli uomini per questo, uno per ogni famiglia. E hanno presi tutti i morti, e li hanno portati a seppellire nel grande cimitero c'è in città. Così, per stare vicino a loro, siamo***/ abbiamo dovuto andarci...»*

La città, dunque, non è scelta per la possibilità di rapida ricostruzione che essa offre, bensì per mantenere un legame con il passato, per tenere vivo il ricordo dei propri morti: ancora una volta, dunque, i piani temporali si intrecciano, dimostrando in modo inequivocabile come la riflessione vittoriniana si sviluppi in modo polimorfico e al contempo uniforme.

¹⁰⁶ Corsivo mio.

Antonia declina in tal modo uno dei temi dominanti del romanzo, quello della “riunione”, alla quale lo zio Agrippa fa costantemente riferimento, e che in questa sede si manifesta nel confronto contrastivo fra i precedenti abitanti, ormai dispersi nelle città, e i nuovi abitanti del villaggio, i quali, pur senza vincoli di parentela reciproci, avevano deciso di unirsi. È proprio un brano soppresso della p. 19, del quale riportiamo il testo di partenza e la sua correzione, inserita nell’interlinea e anch’essa cancellata, che svela il legame nascosto tra la condizione della donna e quella dello zio Agrippa:

~~Non aveva mai nominato padre, madre o padre, e fratelli, sorelle, zii. Solo aveva solo parlato di gente con dei parenti, rispo rispose che non sapeva che cosa fosse di loro.~~

~~Non aveva mai nominato padri o madri o fratelli, sorelle, zii. Alla domanda dove se vivesse sola aveva~~

La ricerca profonda, tanto per lo zio Agrippa quanto per Antonia, non è infatti quella della famiglia, ma di un più generico e inclusivo senso di unità.

Inframezzato da una serie di battute relative all’atto del fumare, sulle quali torneremo anche in seguito per via delle implicazioni che il fumo ha anche nella vicenda privata di Ventura, vediamo come si svolge il dialogo fra Antonia e gli abitanti del villaggio nelle carte autografe:

~~«E vorresti una sigaretta?» un altro le chiese. \ «Ma figlia,» Mime le spiegò, «noi non possiamo/ premetterci di fumare...» La giovane sparse il suo accendisigari. «Perché? Non avete denaro?» «Non molto.» Le nostre donne ridevano. Avevano fumato chiesto che si comprassero delle sigarette quando qualcuno era andato in città \ Gli uomini si tenevano le ultime sigarette per loro, dicevano solo per loro, dicevano/ che in campagna non si è mai veduta fumare una donna, ed ora esse potevano ridere di quello che gli uomini dicevano. «Non molto.» «L’avete [p. 12] tutto speso?» Mime non capi subito. «Speso?» «L’affitto» «Qui l’affitto è stato sempre caro.» disse la giovane. \ La giovane parlava/ «E peggio il prezzo «Ma ormai...» Parlava con rimpianto, in cantilena, la e faccia voltata sulla luna verso le~~

~~solitudini più aperte dinanzi a loro voltò la sua tonda faccia~~
 tonda dai capelli tagliati corti ma lisci, mai una volta
 arricciati. La tenne voltata via ~~un momento, guardava sui rossi~~
~~colori biancheggianti del deserto.~~ \ più di un lungo momento
 verso i rossi colori biancheggianti del deserto, mentre/ l'alluce
 di uno dei suoi piedi si alzava e si abbassava. Poi la mano
 ricadde sul grembo con un suono nella coscia. «Eh!» sospirò. «Ma
 è un buon posto.» ~~Continuavano a farle domande. Di dov'era~~
~~siete passata? Non aveva avuto paura delle mine? Essi ancora non~~
~~ne avevano tolte, dalla strada e sapevano che~~ \ «Che affitto?» le
 chiesero. «Del terreno. I padroni sono una società e ho sempre
 sentito che lo tengono caro. Non l'hanno fatto caro a voi altri?»/
 Mime e quelle donne Guardandosi l'un l'altro, tutti \ i nostri/
 ebbero nelle palpebre un battito ~~sorridente~~ di ammicco. «Eh! Non
 molto,» le rispose Mime. «~~Era incolto,~~ \ Non c'era più niente,/
 capirete. E inoltre con le mine.» «Tuttavia è un buon posto,»
 ripeté [p. 13] la giovane. «E inoltre,» Mime continuò, «senza una
 casa in piedi.» aveva con malizia \ Egli aveva un luccichio/
 compiaciuto di vecchio nel suo sguardo ironico. ~~E la giovane lo~~
~~colse.~~ « \ «Oh!» disse la giovane. / Lo colse, e vi sorrise sopra.
 \ Aveva colto l'ammicco/ ma non se n'ebbe a male, né volle
 nascondere di averlo scoperto. «Per le case»¹⁰⁷ ~~era un affitto a~~
~~parte era~~ \ soggiunse, «era/ un affitto a parte.» Intanto sorrideva
 di aver colto Mime. ~~nel suo gioco~~ «Pensavate di canzonarmi?»
 «Ma no! Che c'entra?» «Io penso che forse avete comprato.» Siete
 tanta gente! \ Si dice che \ Siete tanta gente!» «L'hai indovinato
 \ Non si può darti a bere niente \ «Questi contadini indovinano
 sempre.» [pp. 11-13]

Il contesto storico-sociale rappresentato dal brano ora riportato è noto: nell'Italia postbellica si fa urgente il problema del ritorno sui campi da parte dei vecchi proprietari

¹⁰⁷ Le virgolette sono state inserite dopo la cassatura di «era», sul quale l'autore sovrascrive «sog-».

e, soprattutto, si pone l'urgenza di una ridefinizione dei contratti agrari. Non ci addentreremo nelle vicende storiche che caratterizzarono il periodo, basterà qui richiamare alla memoria il decreto 279 del 19 ottobre 1944, che prende il nome dal ministro Fausto Gullo, in materia di "Concessioni ai contadini delle terre incolte", cui seguì il decreto Segni, del 6 settembre 1946, riguardo alle "Nuove norme per la concessione delle terre incolte ai contadini" e, nel 1950, le leggi 230, 841 e 104 relative alla Sila, alla Sicilia e ad altre zone del meridione, sicuramente argomento di discussione al tempo della stesura del romanzo. I due decreti hanno un'importanza essenziale nella ridefinizione della normativa relativa al bracciantato e alla mezzadria, quest'ultima maggiormente diffusa nel centro-nord Italia e, come si evince dal brano sopra citato, al centro anche del discorso di Antonia, che fa chiaro riferimento al rincaro dei canoni d'affitto della terra e delle abitazioni, oltre che, nella parte di testo scritta e poi cassata, anche alla nascita delle prime cooperative di contadini che si univano per riscattare le terre da loro coltivate, della quale i personaggi tornano a parlare poco dopo, quando Antonia si mostra vistosamente amareggiata per il fatto che i vecchi affittuari fossero povera gente che ormai si era rassegnata a vivere in città:

La giovane raccontò chi erano «loro», orfaní, vedove, qualche uomo senza figli, qualche vecchia coppia e prima raccontava confusamente, dicendo come fossero ormai in mestieri di città, in occupazioni disperate, qualcuno in una stalla, qualcuno in un'osteria, qualcuno a servire in una famiglia, altri a viaggiare avanti e indietro, altri avevano \ che viaggiavano avanti e indietro o che erano nel mercato nero, e tutti divisi, senza più un'idea di tornare alla campagna [...]. [p. 18]

La situazione, pur essendo più grave al Sud, dove si verificarono occupazioni di terre improvvisate e proteste talora aspre,¹⁰⁸ risultava complessa anche nella zona toscana-emiliana, dove la mancata regolamentazione legislativa rendeva difficile ridefinire confini, competenze e rapporti, come il brano mette bene in evidenza.

¹⁰⁸ Il carattere disorganico delle proteste, insieme alla volontà di porre immediato rimedio a una situazione di grave disagio, accomuna le proteste realmente verificatesi nel Mezzogiorno con l'esperienza del villaggio del romanzo, sulla cui nascita "improvvisata" ci siamo già a lungo concentrati.

Un elemento che occorre mettere in rilievo è inoltre fornito dal confronto fra il seguente testo della p. 11, una parte del quale viene cassata e sostituita con una che procede verso una direzione differente:

~~Continuavano a farle domande. Di dov'era siete passata? Non aveva avuto paura delle mine? Essi ancora non ne avevano tolte, dalla strada e sapevano che~~ \ «Che affitto?» le chiesero. «Del terreno. I padroni sono una società e ho sempre sentito che lo tengono caro. Non l'hanno fatto caro a voi altri?»/ ~~Mime e quelle donne Guardandosi l'un l'altro, tutti~~ \ i nostri ebbero nelle palpebre un battito ~~sorridente~~ di ammicco.

Se nella prima fase viene posta in rilievo la curiosità degli abitanti nei confronti della nuova arrivata – per dove fosse passata, se avesse intercettato le mine – nella variante l'autore muta completamente il senso del discorso concentrandosi su quanto la donna aveva detto poco prima riguardo al prezzo dell'affitto. Gli abitanti, come aveva già fatto il gruppo che aveva interloquuto con Carlo il Calvo, si lanciano un'occhiata d'intesa e fingono di essere al corrente dell'esistenza di una società proprietaria dei terreni. Il discorso viene poi ripreso nelle pp. 15-16, nelle quali il gioco di sguardi fra gli abitanti del villaggio è nuovamente riproposto come segno d'intesa:

«Mah!» egli disse. «Questi contadini!» [...] «L'indovinano sempre,» concluse Mime. Allora la ragazza restituì dietro a sé la sigaretta. «Che cosa ho indovinato?» Mime si dondolava, e un po' gongolava, gettando occhiate alle donne dall'altra parte. «Ma tutto.» «Avete davvero comprato?» domandò la ragazza. Era ritornata seria con qualcosa di costernato., ~~con Intanto una solidarietà si era ristabilita tra Mime e le donne, e la stessa Giralda. Liete, condizionata, ma c'era. Non avanzo di intorno~~ «Eh già!» ~~il vech~~ Mime rispose. [...] Essa parlò soprapensiero. «Io non pensavo che aveste comprato veramente! *** Io Lo dicevo per canzonarvi *** a mia volta.»

Si pone così, una nuova volta, in risalto il problema dell'occupazione illegale delle terre, tema sul quale Vittorini tornerà costantemente in AMI, ora attraverso le parole di Carlo il Calvo, ora attraverso quelle degli abitanti del villaggio o dei cacciatori-partigiani.

L'aspetto che tuttavia merita in questa sede una attenzione maggiore, in quanto rappresenta uno dei temi di derivazione letteraria fondamentali del romanzo, è presentato nel capitolo XXXVI, nel quale Vittorini instaura un dialogo sia con la *Scienza nuova* di Giambattista Vico sia con il *Robinson Crusoe*,¹⁰⁹ fondendo la riflessione del filosofo napoletano con uno dei romanzi a lui più cari. Abbiamo già riportato l'evoluzione dell'*incipit* del capitolo, nelle due redazioni a p. 67, ma è opportuno riproporla in questa sede, separatamente, per un commento più articolato.

La prima versione, interamente cassata e contenuta nella p. 34, si concentra esclusivamente su Antonia e sul suo mulo, che si erano stabiliti nel villaggio, sebbene dapprima in maniera provvisoria:

*XXXVI - Il mulo e il carretto erano quelli della giovane \ donna incinta arrivata ~~arrivata un pomeriggio~~ un pomeriggio di circa due mesi prima. ~~verso fine luglio proprio di questo. Essi non se ne erano più andati, o meglio se ne erano andati una notte per tornare ma per tornare al~~ *** giorno. Essa non doveva che passare la notte nel villaggio quando fu portata attraverso le macerie. Il mulo venne legato al cerro dell'albero tra il cantiere di Cerro e le donne messinesi. ~~Spine ne aveva dal tramonto di quel giorno~~ Il ricordo deli \ un' giorno nella dato giorno nella nostra memoria può essere assai più di sole e di polvere che di cose accadute. Ma si trova allora che si attribuisce al questo ricordiamo alla terribile che ricordiamo in particolare*

L'avvio di una divagazione lirica impone allo scrittore un blocco riflessivo: l'intero brano, già sottoposto a un massiccio intervento in fase di composizione (come mostrano le diverse cassature), viene ora interamente eliminato non solo con numerose linee in rigo – alcune delle quali sono ripetute più volte – ma anche con due X, la prima delle quali cancella

¹⁰⁹ Oltre al romanzo di Defoe si potrebbe anche proporre come fonti – come fa Emilio Cecchi, *La tarantola morde Vittorini. Le donne di Messina, romanzo dell'Italia rattoppata*, «L'Europeo», 19 giugno 1949 – *La nuova colonia* di Pirandello, sebbene la fortuna del mito di Robinson sia innegabile in tutta l'opera di Vittorini.

sino a «tramonto di quel giorno»,¹¹⁰ mentre la seconda, di certo aggiunta in seguito, elimina l'intero brano, privandolo anche dell'*incipit* di nuova ideazione. Tale cassatura si rivela tanto più significativa quando si osserva il nuovo testo del brano (p. 35), che riprende la prima versione redatta, innestandovi un importante riferimento al mito delle tre età, di chiara ascendenza vichiana:

XXXVI - Il mulo e il carretto erano quelli della giovane donna incinta arrivata circa due mesi prima; e i due mesi appunto trascorsi ~~tra l'arrivo di lei e la p~~ da allora erano stati un tempo che ~~si sarebbe potuto~~ \potrebbe/ chiamare "età del carretto" come si potrebbe chiamare "età delle carriole" il mese ~~precedente~~ che lo ~~precedette~~ \lo aveva preceduto/, e "età del camion" il tempo ch'ebbe inizio poco dopo l'apparizione di Carlo il Calvo.

L'esiguo numero di varianti (per lo più, come si noterà, relative a dubbi sulla *consecutio temporum*) mostra come Vittorini avesse ora ben maturato la decisione di spostare l'attenzione dalla presenza di Antonia alla sua decisiva influenza sulla "storia" collettiva del villaggio, il cui avanzamento è ricostruito dal narratore attraverso il ricorso al modello vichiano delle tre età (degli dei, degli eroi, degli uomini), rivisitato in chiave postbellica: alla periodizzazione del filosofo napoletano Vittorini sostituisce una periodizzazione fondata sui mezzi di trasporto utilizzati nel villaggio durante i primi mesi di permanenza al villaggio,¹¹¹ che determinano un progressivo avanzamento delle possibilità di comunicazione con l'esterno, ma soprattutto di lavorare con rapidità e profitto per il fine comune della ricostruzione del villaggio.

Il narratore, in sostanza, si fa non solo cronista delle vicende accadute, ma anche storico, e decide di servirsi di un modello ben noto come quello vichiano (e già esiodeo) al fine di ricostruire in modo prima generico e poi via via sempre più dettagliato la vita del villaggio e, soprattutto, per rafforzare la fondatezza teorica delle proprie astrazioni cronologiche attraverso una periodizzazione ispirata a un filosofo che aveva esercitato una grande

¹¹⁰ Il passo espunto verrà poi recuperato, con varianti, nella c. 38, p. 38 (citiamo solamente il testo definitivo): «La decisione era stata che la giovane incinta si fermasse fino all'indomani, ma Spine si mise a toccare il mulo quando l'ebbe trovato legato all'albero, e altri che pure raccoglievano i residui di guerra con le carriole furono tutta la sera intorno a Spine che lisciava il mulo o semplicemente lo toccava».

¹¹¹ Per fornire una periodizzazione più precisa, il narratore fa incominciare l'età "della carriola" nel giugno, mentre l'età "del carretto" va da luglio a inizio ottobre, quando prende avvio l'età "del camion".

influenza nella riflessione giovanile e continuerà a esercitarla anche nelle annotazioni delle postume *Due tensioni*.¹¹²

A questo espediente il narratore affianca il ricorso al *Registro*¹¹³ tenuto dagli abitanti del villaggio, una versione moderna del manoscritto di manzoniana memoria e un “parente” del diario di Robinson, che fornisce un ulteriore appoggio alla veridicità di quanto affermato:

*Chi tenne il Registro del nostro villaggio non ci dà le date di quando si cominciò ad usare il carretto in luogo delle carriole e poi il camion in luogo delle carriole del carretto \ e poi di quando si cominciò ad usare il camion; / ma se si pensa che al tempo delle carriole l'attività non si tratta semplicemente di una sostituzione di un mezzo di trasporto e che fu piuttosto un arricchimento d'attività e se si pensa inoltre che il carretto portò una nuova attività introdusse una nuova attività senza eliminare quella delle carriole e che il camion a sua volta introdusse un'attività ma *** eliminare quella delle carriole e quelle del carretto \ al tempo delle carriole non vi fu un solo viaggio in città mentre ve ne erano stati due ogni settimana col carretto e quasi uno ogni giorno col camion; si può effettivamente parlare di passaggio da un primo grado di civiltà a un secondo e a un terzo nei quali la forma dell'esistenza mutò arricchendosi fino a permettere che una ragazza o un'altra partisse / in camion per farsi arricciare i capelli e un uomo ne attendesse il ritorno con l'inquietudine della gelosia che non osa più dichiararsi.¹¹⁴ [p. 35]*

¹¹² La presenza costante dei riferimenti a Vico, anche in seguito alla seconda revisione, è un dato di grande interesse per comprendere quanto Vico abbia influito sulla riflessione teorica vittoriniana; per tale ragione, si avvia qui un discorso che riceverà completamente nella Parte terza di questo lavoro, dove ci occuperemo della presenza del filosofo nelle opere degli anni Cinquanta e Sessanta.

¹¹³ Le annotazioni sul Registro sembrano prendere avvio per la stessa ragione per la quale si scrivono i diari: si veda, infatti l'articolo che Vittorini scrisse per «Il Mattino» (edizione di Napoli) il 30 giugno 1931, intitolato *Gloria di un genere: il diario intimo* (ora in *LAS* 2, pp. 272-276): «quello che io noto più forte in tutti i diari, dai più semplici ed esterni, diadi di fatti, diari scientifici ai più complicati ed intimi, è il desiderio [...] del diarista a calcare sui fogli del calendario un'orma imperitura della propria vita: sembra di vedere un uomo intento a innalzarsi il proprio monumento» (la citazione a p. 272).

Il riferimento all'avanzamento del «grado di civiltà», come si può agevolmente constatare, giunge come definizione *ex post*, sulla base della constatazione che i tre mezzi di trasporto avessero portato il vantaggio di un progressivo «arricchimento d'attività», ottenuto, però, non senza difficoltà: l'«età del carretto» è infatti un «medioevo»,¹¹⁵ un'età ancora determinata da «non poche circostanze esterne».¹¹⁶ Il mezzo di trasporto reale, dunque, diviene immagine metaforica per esprimere il movimento del villaggio verso superiori forme di civiltà, dalla «preistoria» alla «storia», dalla sopravvivenza verso un *lavoro* che ha come fine quello – di robinsoniana memoria – di «vedere che il magazzino è ben fornito».¹¹⁷

Facciamo, tuttavia, un passo indietro nella narrazione e torniamo a vedere quali siano i rapporti fra Vittorini e Vico,¹¹⁸ pienamente consapevoli della «spregiudicatezza [con la quale] egli “usasse” i suoi autori, in un rapporto che non è mai di tipo accademico o da studioso pure, ma sempre dinamico, produttivo, antiscolastico [...] di utilizzazione fortemente connotata in senso soggettivo».¹¹⁹ È stato provato da Raffaella Rodondi,¹²⁰ e in seguito confermato da Giuseppe Lupo,¹²¹ come l'influenza vichiana sull'opera di Vittorini costituisca un *fil rouge* che connette stagioni differenti del percorso intellettuale tracciato dall'autore.

Un primo elemento di similarità risiede nell'antefatto sotteso al romanzo: come per Vico la storia inizia sempre dopo la distruzione causata da un evento catastrofico che ha segnato la fine di un'età primitiva precedente (il diluvio universale nella Bibbia e nella mitologia greca ha segnato il «cominciamento» «della storia universal gentile») ¹²² allo

¹¹⁵ «Medioevali» sono definite le partenze del carretto in AM1, c. 37.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 22.

¹¹⁸ Non è per altro casuale il fatto che Francesco Flora, direttore della «Rassegna d'Italia», fosse un fine studioso del filosofo napoletano e Luciano Anceschi lo descrivesse come profondamente influenzato da quella «cultura, che muove dal Vico» «a profonda vocazione umanistica e storica» (Luciano Anceschi, *Francesco Flora*, cenno biografico conservato presso l'archivio storico dell'Università di Bologna, annuario 1961-1962, reperibile all'indirizzo http://www.archivistorico.unibo.it/System/27/657/flora_francesco.pdf; ultimo accesso: 9 maggio 2018). Oltre ad essersi interessato a Vico in numerosi articoli a partire dagli anni '30, Flora redasse l'*Introduzione* a Giambattista Vico, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1957, per la collana «I classici Mondadori», tenne inoltre un corso all'Università di Bologna dal titolo *Poesia e mito nel linguaggio di Giambattista Vico* nell'a.a. 1960/1961 e curò i volumi della *Storia della letteratura italiana*, nel quarto dei quali dedicò il capitolo di apertura del Settecento proprio al filosofo.

¹¹⁹ Raffaella Rodondi, Tra «Il Garofano» e «Conversazione»: i barlumi degli «astratti furori», in *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 170.

¹²⁰ Essenziale è il saggio citato nella nota precedente, Raffaella Rodondi, *Tra «Il Garofano» e «Conversazione»: i barlumi degli «astratti furori», in Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 164-222. Si segnalano inoltre i numerosi riferimenti al magistero vichiano contenuti nei due volumi *Letteratura, arte società (1926-1937)* e *(1938-1966)*, curati dalla stessa Rodondi e usciti per la casa Einaudi nel 1997 e 2008.

¹²¹ Giuseppe Lupo, *Vittorini Politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.

¹²² Giambattista Vico, *La scienza nuova: le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano, Bompiani, 2012, p. 791.

stesso modo, nel romanzo vittoriniano, il secondo conflitto mondiale ha determinato la fine della “primitiva” età dei totalitarismi e ha generato un nuovo corso della storia. A conferma della derivazione vichiana, aggiungiamo una ulteriore suggestione, rappresentata dalla singolare coincidenza con la descrizione offerta dal filosofo delle prime civiltà: la storia, per Vico, prende avvio sulle montagne (conseguenza, questa, del diluvio, essendo i luoghi più elevati rimasti al sicuro dall’innalzamento del livello delle acque), mentre le civiltà marittime si costituiscono in un momento successivo,¹²³ delineando il proprio sviluppo sulla base delle necessità che si vanno manifestando nel tempo. Anche nel romanzo vittoriniano possiamo ritenere che la scelta dell’Appennino come luogo dal quale riavviare la ricostruzione costituisca una proiezione postbellica del paradigma vichiano, poiché i personaggi, pur potendo recarsi nelle non lontane città, decidono di rimandare l’inurbamento a una fase successiva della ricostruzione. Il primo atto che sancisce l’avvio di questa “nuova” storia, come si legge nella prima puntata dello *Zio Agrippa passa in treno*¹²⁴ è, per altro, l’accensione di un fuoco, che richiama allegoricamente il mito di Prometeo, che Vico collega inoltre con la coltivazione dei campi e, dunque, con la civiltà stessa: «dal Sole, come vedremo appresso, *Prometeo rubò il primo fuoco*, e portollo in *Terra* tra’ Greci; dal quale *appiccato alle selve* incominciaron’ a *coltivar’ i terreni*». ¹²⁵

È tuttavia indispensabile introdurre, accanto a Vico, anche un altro autore attraverso il quale viene mediata questa idea che, in definitiva, Vittorini chiama «progresso civile»,¹²⁶ cioè Carlo Cattaneo, che Vittorini pubblica nella collana da lui diretta “Corona”¹²⁷ e

¹²³ Si veda la *Degnità XC VII*: «Si conceda ciò, che ragion non offende col dimandarsi, che dopo il Diluvio gli uomini prima abitarono sopra i monti; alquanto tempo appresso calarono alle pianure; dopo lunga età finalmente si assicuraron di condursi a’ lidi del mare» (Giambattista Vico, *La scienza nuova*, cit., p. 886). Rimandiamo, inoltre al passo già citato di *Sardegna come un’infanzia*, in *ONI*, p. 193 per la presenza del *topos* in altre opere vittoriniane.

¹²⁴ *Z4*, prima puntata, cap. VI, p. 68.

¹²⁵ Giambattista Vico, *La scienza nuova*, cit., p. 1014.

¹²⁶ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1.

¹²⁷ La collezione è inaugurata con il volume *India, Messico, Cina*, pubblicato nell’aprile 1942 (e poi subito ristampata nel giugno dello stesso anno), con introduzione di Giansiro Ferrata, curatore del volume. Il testo, si dice in calce all’introduzione, è esemplato sul terzo volume dell’edizione *Opere edite ed inedite di Carlo Cattaneo*, Firenze, Le Monnier, 1883, a cura di Agostino Bertani, alle cui pp. 141-197, 409-440 e 459-492 troviamo rispettivamente *India (Dell’India antica e moderna)*, *Messico (Gli antichi Messicani)* e *Cina (La Cina antica e moderna)*. Il volume, dunque, pur operando una selezione di soli tre capitoli rispetto ai dodici presenti nel volume, mantiene l’ordine di comparsa dei tre testi, e rispetta il testo di riferimento. “Corona”, cesserà le sue pubblicazioni nel 1949 proprio con un altro volume del “gran lombardo”, *La città*, a cura di Giovanni Titta Rosa. Sulla storia della collana, cfr. la nota contenuta in *LAS 2*, pp. 182-185. Marina Zancan, «*Il Politecnico*» e *il PCI tra resistenza e dopoguerra*, cit., p. 998, individua in questa pubblicazione uno degli elementi di continuità fra l’attività di Vittorini *ante* 1945 e l’attività *post* 1945, anno che è sì uno spartiacque storico importante ma che non deve far venir meno gli elementi di continuità nell’attività di Vittorini «per il periodo che va almeno dal ’38 al ’47».

inserirà nel 1949 nella rosa dei «dieci autori da salvare»,¹²⁸ e che del primo «Politecnico» era stato animatore.¹²⁹ Si ricorderà, per altro, che nel testo di presentazione del primo numero del «Politecnico» einaudiano Vittorini cita il debito nei confronti del “foglio” di Cattaneo definendolo «il più bel periodico di cultura e di scienza che avesse in quel tempo l'Europa»¹³⁰ e prosegue dicendo che Cattaneo «aveva un ideale pratico della cultura»,¹³¹ perché la intendeva – citiamo ora le parole dello stesso Cattaneo – come «quella parte di vero che dalle ardue regioni della Scienza può facilmente condursi a fecondare il campo della Pratica».¹³² Allo stesso modo anche Vittorini, richiamando alla memoria il proprio illustre predecessore, esprime la volontà di contribuire, con la rivista, alla «rigenerazione della società»¹³³ attraverso una tecnica intesa non come “tecnicismo” bensì come qualunque abilità umana conduca al miglioramento della condizioni di vita. Numerosi articoli del settimanale ruotano, per altro, attorno a tale questione, a dimostrazione del fatto che essa, già sentita come essenziale durante il regime, torna a proporsi come urgente all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale. Nel secondo numero, analizzando le ragioni dell'arretratezza della Sicilia, Vittorini suggerisce che non solo questa regione, ma l'Italia intera dovranno liberarsi dai residui medievali rappresentati dal latifondo e dal fascismo, senza che vi sia – parafrasando le parole di Vittorini – né la corsa all'allineamento «con i popoli più progrediti»¹³⁴ né una regione-traino per le altre, ma favorendo lo sviluppo di ciascuna realtà locale a beneficio dell'insieme-Italia. Cattaneo e Vico¹³⁵ condividono una visione della cultura e della scienza volta al progresso (inteso come progresso civile, morale, storico), e forniscono a Vittorini, come ha notato Giuseppe Lupo, «una visione teologica della cultura»,¹³⁶ intendendo con essa non tanto

¹²⁸ Pubblicata in *Dieci libri da salvare*, Torino, Rai ERI, 1949, pp. 87-90 (citiamo da *LAS* 2, pp. 552-554, la citazione a p. 552-553). Nella stessa lista compare, come primo titolo citato, non a caso, proprio la *Scienza nuova*, che Vittorini ritiene «indispensabile da assicurare ai posteri in tal senso come prima opera moderna, o in gran parte moderna, che sia stata scritta nella nostra lingua» (p. 552).

¹²⁹ Così lo ricorda Ferrata, nella già citata introduzione al volume *India, Messico, Cina*, p. 9: «Dal '39 al '45 Cattaneo fu il *Politecnico*, e reciprocamente. Egli consigliava e correggeva gli scritti altrui, rinnovava di continuo i temi del lavoro proprio, dalla meccanica e dalla fisica alla scienza delle ferrovie, dalla storia naturale all'urbanistica, dalla filosofia alla filologia e alla critica letteraria».

¹³⁰ *L'altro Politecnico*, «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1.

¹³¹ L'equilibrio fra «inclinazione agli studi e gusto dell'azione» di Cattaneo è rintracciata da Vittorini anche in Michele Amari, cfr. Elio Vittorini, *Notizia per avvertenza*, in Michele Amari, *I Musulmani in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1942, ora in *LAS* 2, p. 178. I due volumi, del resto, verranno pubblicati nella stessa collana “Corona”.

¹³² Carlo Cattaneo, *Prefazione*, «Il Politecnico», vol. 1, fasc. 1, 1839, p. 3.

¹³³ L'espressione compare tre volte (con la variazione «la società non può rigenerarsi») ivi, p. 245.

¹³⁴ Sicilia non separatista, ma umiliata e offesa, «Il Politecnico», 2, p. 2.

¹³⁵ I due intellettuali sono messi in connessione anche nell'introduzione di Ferrata a *India, Messico, Cina*, p. 15: «Vico cercò nella preistoria e nella storia il disegno necessario del destino umano. Cattaneo ricerca in India, in Cina come in Lombardia splendidi episodi per un catalogo immaginoso sul quale l'intelligenza inoltri propositi e speranze».

¹³⁶ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 23.

una visione religiosa, quanto una concezione animata dall'idea che il progresso stesso *sia* la religione, parafrasando il titolo che Vittorini aveva assegnato al «libro di cultura vichiana di prossima pubblicazione: *Del progresso civile come religione*»,¹³⁷ annunciato sul «Bargello» nel 1937 ma mai pubblicato. Raffaella Rodondi, in un denso saggio dedicato a quest'opera, avverte che Vico, per Vittorini, è «un nome-mito, un simbolo, un emblema cui associare indissolubilmente, forse per una “seduzione del cuore” legata a letture giovanili, le idee di progresso e civiltà»¹³⁸ e che quella tra Vico e il progresso diventa una vera e propria «equivalenza», istituita da Vittorini stesso negli anni giovanili e mantenuta anche in anni più tardi, quando l'eco vichiana non sarà più soltanto un rimando testuale, ma entrerà in una precisa visione di poetica,¹³⁹ portata a maturazione narrativa attraverso le utopiche *civitates*¹⁴⁰ degli ultimi romanzi, prima nello *Zio Agrippa*, poi, nelle postume *Città del mondo*.

Facciamo un ulteriore passo in avanti e consideriamo ora come proseguono le carte di AM1, per vedere come i legami con Vico, Cattaneo e con gli scritti giovanili dello stesso Vittorini risultino rafforzati dal confronto testuale.

L'arrivo di Antonia, come è stato anticipato, è foriero di un importante miglioramento delle condizioni di lavoro degli abitanti del villaggio:

Il carretto trainato dal mulo non sostitui le carriole a mano nel lavoro di nei lavori di costruzione delle case; le sostitui nella raccolta e nel trasporto dei rottami di guerra ma l'accelerò a tal punto ch'essa divenne una delle attività principali e produsse subito un'altra attività che possiamo chiamare di scambi commerciali di viaggi notturni, delle vendite, sui mercati del ferro e degli esplosivi segreti, di acquisti, di scambi, come più tardi il camion con pezzi di carcasse la quale, a sua volta, si

¹³⁷ Si cita la nota posta in calce a Omicron [pseud. di Elio Vittorini], *Dell'obbligatorietà del credere*, «Il Bargello», 10, 3 gennaio 1937, p. 3. Il progetto è tacitamente richiamato anche nel testo d'apertura del «Politecnico», *L'altro Politecnico*, nel quale il sintagma «progresso civile» compare tre volte.

¹³⁸ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 197.

¹³⁹ Cercheremo, dunque, ma senza la pretesa di esaurire un argomento che pare essere potenzialmente vastissimo, di fornire un ulteriore tassello alle ricerche di Rodondi, come dalla studiosa stesso suggerito ivi, p. 199-200 nt. 82. Il magistero vichiano e di Cattaneo, per altro, fugge alle periodizzazioni tracciate dalle biografie letterarie vittoriniane, che segnano con *Conversazione in Sicilia* uno spartiacque quasi invalicabile e che tuttavia mostrano tutta la loro rigidità quando si legge l'opera vittoriniana attraverso le influenze subite da questi due autori, che segnano l'intera produzione dell'autore.

¹⁴⁰ Cfr. Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 22.

trovò accelerata, e portata ad essere la principale a prendere nuovi sviluppi dall'introduzione del camion. [p. 36]

L'arrivo di Antonia e del suo carretto, dunque, stravolgono la realtà del villaggio, consentendo un mutamento di prospettiva e facendo sì che il villaggio possa evolversi da un iniziale "titanismo" – cioè dallo sforzo di ricostruire ma dall'assenza di mezzi per ottenerlo – a una "età degli dei", avviata da Antonia, novello Zeus, che fornisce al villaggio gli strumenti idonei per dare avvio al progresso delle condizioni economiche.

Particolarmente significativa, in tal proposito, appare la lezione cassata «scambi commerciali» a vantaggio di «viaggi notturni», se messa in relazione con la successiva espunzione di «mercati del ferro e degli esplosivi», che toglie precisione alla natura dei commerci, ma lascia spazio alla ripetizione del verbo *accelerare*, che ben si presta alla resa del rapido progresso del villaggio, prima indicato con i termini *avanzamento* e *arricchimento*. Il verbo tornerà, come un *refrain*, anche alcune carte più avanti, nelle quali Vittorini esalta il ruolo propulsivo di Antonia, al contempo memoria viva del passato e slancio verso il futuro (anche perché, lo si ricordi, la donna è incinta), la quale si impegna nella messa a coltura delle terre e sostiene la necessità di ampliare le coltivazioni. Riportiamo il brano corrispondente, nel quale torna ancora una volta il verbo *accelerare*:

Erano strette strisce d'orto già coltivato, e troppo poche le persone che curassero la terra, e lei accelerò estese allargò e accelerò, dapprincipio, unicamente col suo lavoro, senza dire mai \ più nulla di quanto pensasse nemmeno con alla \ con la vecchia Barbera che portava e spargeva concime di feci su quei lembi di campagna vangati deli deserto.¹⁴¹ [p. 41]

Il processo evolutivo è segnalato inoltre da ulteriori riferimenti a periodizzazioni storiche, come quelle contenute nelle pp. 37-38, dove si fa riferimento all'"età delle carriole" definendola «primordi» e definendo «medioevali» le sue prime partenze notturne:

Invece il \ per il carretto si poteva dire il passaggio dai primordi delle carriole all'uso del carretto nel medioevo delle notti di tutto

¹⁴¹ Torneremo, nel seguente paragrafo e in apertura del seguente capitolo, sull'immagine del deserto, qui solo accennata ma ampiamente presente nei capitoli iniziali del romanzo, in quanto essenziale per l'inquadramento del romanzo entro la linea *Uomini e no*-«Politecnico».

~~agosto e poi settembre e poi buona parte di ottobre con le sue partenze medioevali nelle notti d'agosto e di \ poi di/ settembre, [p. 38] poi d'ottobre, nel suo cigolio che si allontanava e nel suo lume sospeso e oscillante tra le due ruote che ripeteva ripeteva e che proveniva in luce nella sua luce distanza, \ udite cigolio a cigolio o vedute in quel*** intrecciare lentezza e distanza sempre più svanendo*** su sempre***/ o vedute nel lume oscillante tra le due ruote che riproduceva in luce il cigolio \ stesso/ , campana di luce fino a una sparizione o e una riapparizione \ fino a una sparizione e una riapparizione e a un'altra sparizione e un'altra riapparizione:/ questo era avvenuto proprio per caso, senza che mai nessuno vi avesse pensato, e senza che si fosse fatto il minimo sforzo, d'un colpo solo. [pp. 37-38]~~

A differenza di quanto accadrà in seguito per il camion, per il quale gli abitanti svolsero un lavoro «premeditato e anzi pregustato» (p. 36), l'avvio della seconda età del villaggio si svolge in modo del tutto fortuito, con l'arrivo di Antonia, *deus ex machina*, consentendo agli abitanti del villaggio di entrare «nel processo unificatore del divenire civile»¹⁴² uscendo dal medioevo. L'iteratività, sopra segnalata, del verbo *arricchirsi* viene qui sinesteticamente rappresentata attraverso l'accostamento tra il bagliore generato dalle ruote del carretto e il *cigolio* da esse prodotto, e dalla presenza di sintagmi paralleli *cigolio e lume, sospeso e oscillante, ripeteva e proveniva, lentezza e distanza, sparizione e riapparizione*, che l'autore modifica, nelle lezioni definitive, con sintagmi altrettanto iterativi e dall'andamento non sempre più armonico,¹⁴³ che fanno eco anche nel ripetuto atto di accarezzare il mulo sul quale Spine blocca la propria morbosa attenzione, nella speranza di «provarlo» (p. 39).

Si compone così il quadro evolutivo della storia del villaggio, quel passaggio a stadi di civiltà via via più avanzati che richiama alla memoria il discorso sui concetti di civiltà e

¹⁴² Abulfeda [pseud. di Elio Vittorini], *Per entrare nella storia*, «Il Bargello», IX, 10, 3 gennaio 1937, p. 2.

¹⁴³ Questo il testo: «Invece il passaggio dai primordi delle carriole all'uso del carretto con le sue partenze medioevali nelle notti d'agosto e poi di settembre, poi d'ottobre, udite cigolio a cigolio intrecciare lentezza e distanza sempre più svanendo o vedute nel lume oscillante tra le due ruote che riproduceva in luce il cigolio stesso, campana di luce fino a una sparizione e una riapparizione e a un'altra sparizione e un'altra riapparizione».

cultura che aveva preso avvio negli articoli del '37 pubblicati sul «Bargello»¹⁴⁴ dedicati al colonialismo inglese in India, argomento grazie al quale Vittorini aveva condotto un più ampio discorso sui concetti di “civiltà” e “progresso civile”, avanzando l’idea che non esistano *le* civiltà, ma *una* sola civiltà, e che fosse ormai impossibile pensare che possano esistere «civiltà per conto proprio». Un primo stimolo alla riflessione era stato fornito dalla *Storia di Abissinia* di De Sabelli che Vittorini aveva recensito sul «Bargello» nel gennaio dello stesso anno:¹⁴⁵

Egli [*sc.* De Sabelli] accetta, insomma, che vi siano civiltà per conto proprio e non vede che codeste civiltà per conto proprio indicano soltanto un *primo gradino di civiltà* nella scala della civiltà assoluta. [...] Ma una volta che in Grecia si ha Platone, si ha Aristotile, si ha Prassitele e Fidia, la civiltà entra in un secondo grado che nessuna civiltà autoctona ha potuto mai raggiungere per conto proprio. Dopo la cultura greca la civiltà è una sola. E non si arriva a civiltà moderna se non passando per tutta la cultura sviluppatasi dalla greca.¹⁴⁶

È innegabile il tono propagandistico – già notato da Rodondi¹⁴⁷ – con il quale Vittorini espone le ragioni a favore del colonialismo italiano, servendosi appunto di argomentazioni che non nascondono la matrice vichiana. Non stupisca, tuttavia, la vicinanza con le posizioni sostenute nel «romanzo agrippesco» – il fatto che gli abitanti, pur costituendosi come una enclave (fuori dalla storia, fuori dalla politica), non possono invece rendersi autonomi sotto il profilo economico, in quanto il contatto con l’esterno non solo fornisce i mezzi per l’avanzamento all’età del camion, ma anche il sostentamento alimentare ed economico – che, se da un lato contribuiscono ad accrescere l’ambiguità insita nell’utopia socialista rappresentata dal villaggio, anticipando, per altro, agli argomenti che Vittorini stesso porterà come strumenti auto-critici,¹⁴⁸ dall’altro ci consentono di fare un primo sondaggio nel campo che Rodondi ha indicato come una possibile «area di riferimento»¹⁴⁹ nella «cosiddetta “poetica”, che anche in anni relativamente tardi conserva, visibili, le tracce dell’apprendistato vichiano»,¹⁵⁰ che scorre più o meno carsicamente lungo l’intero arco della sua produzione saggistica e romanzesca.

¹⁴⁴ Abulfeda [pseud. di Elio Vittorini], *India e civiltà*, «Il Bargello», IX, 25, 19 aprile 1937, p. 3 e Id., *Colonialismo e civiltà*, IX, 27, 2 maggio 1937, p. 3, ora in *LAS I*, pp. 1074-1076 e 1077-1080.

¹⁴⁵ Abulfeda [pseud. di Elio Vittorini], *Per entrare nella storia*, «Il Bargello», IX, 10, 3 gennaio 1937, p. 2.

¹⁴⁶ Corsivi miei.

¹⁴⁷ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, p. 182.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 189: «è qui che nascono o si consolidano atteggiamenti, tendenze, equivoci anche, destinati a perpetuarsi nel dopoguerra».

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 199.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 199-200 nota 82.

Procedendo nell'esame delle carte, occorre mettere in rilievo un ulteriore aspetto della società "primitiva" fondata nel villaggio, connesso alla natura collettiva, comunitaria dell'organizzazione sociale che gli abitanti, "naturalmente" avevano dato a se stessi sin dal momento della fondazione. Uno dei timori avanzati da Fischio, infatti, è proprio che Spine, dopo aver fatto esperienza di quanto accadesse in città, non faccia più ritorno al villaggio – p. 39: «provando per la prima volta l'apprensione che potesse anche non esserci un ritorno» –, che scelga uno sviluppo non più collettivo ma individuale. Riportiamo il periodo integralmente cassato, immediatamente seguente la citazione ora riportata:

~~*Tutto quel periodo Fischio si alzò la notte appena udiva il carretto muoversi e sempre era per vederne il lume già lontano, diminuire.*~~

Il passo, che avrebbe avuto un effetto patetico e avrebbe forse tradito un eccesso di apprensione in Fischio (del quale si era detto poco prima che «accorso fuori, scorgeva per la prima volta il lume che si allontanava nella sua distanza senza strada», p. 39¹⁵¹), viene dunque eliminato, e tuttavia quei sentimenti sono ben evidenti, nonostante la soppressione,

per via della minaccia che Spine teneva sospesa su di lui e sul villaggio, ripetendo «mai» e «mai» e asserendo che «mai» egli si sarebbe fermato lì con loro se avesse avuto un carretto suo e un mulo suo.¹⁵² [p. 40]

Compare qui lo spettro di quella teoria "eretica" che Vittorini aveva formulato in una lettera inviata a Silvio Guarnieri, il 2 agosto 1935: «la classe operaia è per lo più "borghesia in potenza"».¹⁵³

Un'altra cassatura nella p. 40, tuttavia, mette in chiaro quale sia il punto di vista che Vittorini vuole far risaltare, dal momento che elimina un intero passaggio nel quale è protagonista Spine, per lasciare campo libero alle parole di Fischio, che si fa portavoce delle istanze collettiviste:

¹⁵¹ L'unica variante che si registra nel brano è la seguente: «poteva scorgere» → «scorgeva» (soprascritto).

¹⁵² Queste le varianti (tutte ascritte) presenti nel passo: «di se avesse avuto» → «di con loro»; «un suo carretto» → «un carretto suo».

¹⁵³ Elio Vittorini a Silvio Guarnieri, 2 agosto 1936, in *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 61.

~~«Tu?» Fischio gli diceva. «Tu?» Spine rispondeva che mai nessuno avrebbe potuto distoglierlo da un mestiere se avesse avuto un^{3mo} carretto e un^{3mo} mulo. «Ma se non ti fossi fermato qui, Fischio gli rispose tu non avresti potuto nemmeno toccarli.»~~

Del resto, era stato proprio Fischio a pronunciare la prima battuta del romanzo, «Io mi fermo qui», che leggiamo nell'*incipit* del cap. III dello ZA, dando di fatto avvio tanto alla vicenda romanzesca – dopo i primi due lirici paragrafi introduttivi. Questa eliminazione, per altro, mette in rilievo proprio la velleità del desiderio di Spine, della quale Vittorini tornerà a parlare nelle pp. 60-63: dopo essere entrato in pieno possesso del mulo e del carretto, quando ormai il villaggio si serve esclusivamente del camion, Spine decide di *viaggiare*, e di abbandonare il progetto comunitario realizzando così il proprio desiderio. Non è casuale che Vittorini torni a parlare dell'uomo al termine dell'ennesimo incontro degli uomini con Carlo il Calvo, che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, si era svolto nei pressi di un campo minato. Se da un lato Spine viene considerato alla stregua degli uomini saltati sulle mine, dall'altro lato gli uomini mettono in rilievo come l'adesione al progetto del villaggio avesse una natura volontaristica:

~~Infine osservo: «Strano che sia \ se ne sia/ andato...» «Strano?» gli risposero. «Qui ognuno è anche libero di andarsene.» «Vi credevo più uniti.» «Mica non lo siamo» gli risposero. «Qui ognuno è anche libero di \ anche di/ andarsene.» «Io non dico che no debba esserlo.» «Solo che Fischio è capace di farlo fuori se lo ritrova.» Carlo il Calvo guardò con attenzione derisoria nella faccia di chi aveva parlato. «Fischio chi è? Il padrone del carretto?» L'uomo scacciò giù con la mano. «Fischio» rispose, «Che razza d'idiozia risposta. per ultimo. «Non fate anche voi come facevano i partigiani?» «Cosa Che cosa \ Che cosa/ facevano i partigiani?» «Almeno lo dicono. Facevano fuori quelli di loro che se ne andavano.» L'uomo scacciò giù con la mano una mosca o vespa immaginaria qualcosa d'invisibile con la mano. «Idiota!»~~

L'abbandono del progetto da parte di Spine, dunque, è la più chiara dimostrazione, davanti a Carlo il Calvo, di come il villaggio si fondi sulla libertà dei suoi membri, senza consorzierie o obblighi d'appartenenza, come quelli che legavano i partigiani. Il brano, che mostra nelle sua cassature interessanti spunti di riflessione – primo fra tutti il fatto che Fischio, benché non fosse il proprietario del carretto, aveva preso a cuore la questione, tanto da vegliare, la notte, come abbiamo visto, in attesa del ritorno di Spine¹⁵⁴ – appare tanto più significativo se lo si legge, ancora una volta, come un velato riferimento alle pratiche messe in atto dai partiti politici, che obbligavano alla fedeltà e al rispetto dei dettami imposti tutti i propri aderenti.

Le carte successive, che descrivono l'avanzamento dei lavori al villaggio osservando l'apporto laborioso di Antonia, costituiscono un primo avvicinamento cronologico con la situazione osservata da Carlo il Calvo, proponendo tuttavia una descrizione sicuramente più lirica rispetto a quella presentata nei capitoli precedenti. La messa a coltura dei campi è infatti rappresentata intrecciando il modo di lavorare di Antonia e quello della vecchia Barbèra, il primo, come abbiamo visto a p. 108, silenzioso e lento (p. 42), il secondo circondato da un alone quasi magico:

La vecchia percorreva avanti e indietro le lunghe estensioni col suo vestito ch'era, a vederlo da lungi, di sue piume nere e penne nere. Gli uccelli era allora, ~~nel tramonto,~~ che si mutavano in pipistrelli introno alle guglie di macerie. Ma la vecchia non era più, pur nel tramonto, una megera da gufi, era materna, piuttosto, di ciò che portava, delle sue mammelle di feci, e correva e si chinava, correva e si chinava, e allattarsi di latte nero la terra che è madre di tutti noi e tuttavia vuole, a sua volta, una madre da noi stessi. ~~Più antica anche dei suoi primi figli che la pettinarono e per primi la vangarono, \e per prima la~~

¹⁵⁴ L'uomo farà definitivamente ritorno al villaggio durante il duro inverno successivo, «addì 6 febbraio», si legge in AMI, p. 84, nello stesso periodo in cui numerosi altri abitanti, abitanti andati via in cerca di un posto migliore in cui vivere, si risolvono a tornare perché si rendono conto che la via verso la città è impraticabile o che la pur difficile vita del villaggio era preferibile a qualunque altra incerta prospettiva.

~~vangarono/ la piantarono, la seminarono, l'aprirono, la seminarono piantarono.~~ [p. 42]

Il brano, come si può notare, non presenta varianti se non nell'ultimo periodo, che tuttavia sono relative, più che al contenuto, all'ordine delle parole, e contribuiscono dunque a confermare l'impostazione lirica del brano. La messa a coltura dei campi è rappresentata come un rito ancestrale, del quale si fa ministra la più anziana donna del villaggio, in un rapporto al contempo filiale e materno con la terra.

Antonia, per contro, compie un rituale meno urlato, tacito,¹⁵⁵ che consiste nel “pettinare” la terra (si noti il recupero del verbo cassato nel periodo riportato nella citazione precedente), con movimenti che rispecchiano e si oppongono a quelli della Barbèra:

~~non si affannava, sembrava anzi molto lenta in quello che faceva, appunto era pettinare la terra nel suo pettinare la terra; ma si chinava, una volta non rialzava mai il capo quando si era chinata, che e era \era/ in questo la sua furia, in questo il suo furore, e insieme \e insieme/ era come anche nel mutismo entro cui si era chiusa.~~ [p. 42]

Torna, in altri termini, quel contrasto tra vecchio e nuovo entro il quale Vittorini ha innestato numerosi altri temi: l'obiettivo delle due donne, infatti, è identico, ma risulta diverso il modo in cui inducono gli altri ad accettare tale necessità, ed è il modo “nuovo”, quello rappresentato dal carretto, dal pettinare pazientemente la terra, ad avere la meglio, tanto che, a fronte delle frequenti domande e affermazioni di Barbèra, che appare occupatissima a coinvolgere e dirigere anche gli altri nel lavoro, una sola domanda di Antonia – «Ma voi altri, che cosa avete preso a fare questa terra?»¹⁵⁶ – innesca un dibattito, al quale partecipano solo la Barbèra, Minervino e un uomo con i baffi bianchi

¹⁵⁵ AMI, c. 42, riporta una soppressione che pare una utile postilla a quanto detto. La domanda di Antonia, infatti, giunge dopo le sollecitazioni di Barbèra, che le chiede perché sia divenuta muta dopo aver parlato molto la sera del suo arrivo: «La Barbèra rispondeva che non poteva crederla una stupida, che l'aveva pur sentita parlare tutta la prima sera». Si ricordi inoltre che anche Ventura era affetto da mutismo, prima che Fischio e Spine lo “accogliessero” nella neonata comunità, come si evince dalla lettura delle prime due puntate dello *ZA*.

¹⁵⁶ *Ibidem*. In *DMI*, p. 151, invece, non abbiamo la domanda diretta di Antonia, bensì la Barbèra si fa portavoce della giovane dicendo: «La verità è che non sapete che cosa farvene, e la verità torna fuori continuamente...» e ancora «Di già coltivato ne avete undici, più cinque che vi stanno preparando, ma voi non lo sapete, e così non sapete che potreste averne cento, e che potreste averne duecento, perché non sapete che cosa potreste farvene».

e un elmetto in testa, prima denominato Oberdan, in seguito Cattarin¹⁵⁷ (mentre gli altri, ci rivela una soppressione in AM1, p. 43, «parlano di mine, di motori, di costruzioni, di energia elettrica, di residuati venduti e da vendere soltanto»¹⁵⁸), riguardo al modo in cui gli abitanti avrebbero dovuto prendersi cura di quelle terre, nel quale ciascuno ricorda come si faceva “al proprio paese”. Un elemento che, al di là della diversa modalità di comportamento occorre segnalare, è il fatto che le due donne ricalchino il modello di matriarcato agricolo che caratterizza l’agricoltura pugliese, alla quale Vittorini aveva deciso di dedicare spazio attraverso un articolo sul n. 9 del «Politecnico» (24 novembre 1945, *Anche la Puglia è nostro paese*) firmato U. V., abbreviazione dietro la quale si può chiaramente leggere il nome del fratello Ugo.¹⁵⁹ L’articolo, a p. 1, è corredato da una fotografia di Bruno Stefani che raffigura le sagome tre donne che camminano con in testa sacchi e panieri, alla quale si accompagna la seguente didascalia:

La donna ha l’ultimo posto nella scala sociale tra i pugliesi. Lo schiavo vuole a sua volta un proprio schiavo. E la donna pugliese corre: per il padre, per il marito, per il figlio. Essa fa tutti i mestieri che all’uomo dispiace di fare. Se lava i piatti invece di lavorare i campi è perché l’uomo preferisce lavorare i campi invece di lavare i piatti. Ma spesso lavora i campi e lava i piatti insieme. Non c’è un orario per il suo lavoro e la sua soggezione.

È solo a questo punto che compare – per la prima volta in AM1 – Ventura, affiancando Antonia come “eroe fondatore”. L’uomo viene infatti chiamato in causa dallo sguardo di Fischio, che lo interpella¹⁶⁰ riguardo ai tempi della semina e alla necessità di preparare il terreno per la messa a coltura, in un breve scambio di battute e occhiate che si conclude con la sconsolata considerazione che «credevano di essere stati bravi e che invece non lo erano stati affatto»,¹⁶¹ soprattutto perché è difficile far crescere il frumento in montagna.

¹⁵⁷ Il mutamento fa comunque permanere il nome nell’area friulana (cfr. c. 43: «tutti più o meno delle Venezie, anzi del Friuli»).

¹⁵⁸ Abbiamo scelto di mettere a testo la versione definitiva, ma poi cassata di un brano che appare come segue: Parlavano di terra di fronte agli altri \ai molti/ che parlano di mine, tutto il resto le mine, di motori, di cemento di costruzioni, di energia elettrica, di residuati venduti e da vendere soltanto quasi soltanto lei (AM1, c. 43). Si segnala che qui al posto di “Minervino” compare il nome “Angelino”.

¹⁵⁹ Ugo Vittorini viveva in Puglia e, su richiesta di Elio, aveva fornito alcuni dei numerosi materiali che nutriranno l’inchiesta sul bracciantato in Puglia che troviamo nei nn. 1, 3 e 9 del settimanale. Nei nn. 35 e 36 del «Politecnico» (rispettivamente del gennaio-marzo 1947 e del settembre 1947), inoltre, Ugo aveva scritto due lettere intitolate *Lettere dalle Puglie*, collocate nella sezione “Paesi e problemi”, che descrivono alcuni aspetti socio-economici della regione.

¹⁶⁰ La c. 45 presenta una biffatura significativa proprio in corrispondenza del passo, che mostra come l’idea iniziale di Vittorini non fosse quella di spostare l’attenzione sul solo Ventura: *Fischio guardava Mime Muratore, e poi guardò Giraldà, guardò Fazzoletto e chi era come vergognato \ Ventura, gli si avvicinò. «Qui la neve?» gli disse/ Ventura, «verrà a fine ottobre o ai primi di novembre.»*

¹⁶¹ AM1, c. 46.

A questo punto si innesta un passo che, pur nella sua brevità, condensa alcuni aspetti essenziali relativi alle modalità compositive vittoriniane:

*Ventura chiese dove fosse la ragazza Antonia. «Ecco qui l'Antonia» disse la Barbèra. \disse di domandò la parola disse: «Noi pensiamo», disse «Noi/ Noi pensiamo, sí disse, «che meglio o più di così non potevamo fare. Invece salta fuori che abbiamo dimenticato di occuparci della cosa principale.» Parlava non \senza/ guardandore nessuno, con cupo nello sforzo di dir tutto in un suo cupo nel suo cupo sforzo, la testa china in un cupo sforzo, la il collo un po' storto, la testa china, e fu estremamente breve. Disse che occorreva cambiassero sistema di lavoro, in modo da *** tutto a >***< lasciare da parte \triplicare il lavoro alla e togliere le mine e a vangare la terra, riducendo anche in proporzione l'attività di tutti gli altri lavori./*

Ventura, dunque, nella più antica fase di stesura, non avrebbe dovuto prendere chiaramente posizione, bensì chiamare in causa direttamente Antonia, mentre finirà in seguito per sostituirsi progressivamente alla donna nel ruolo di guida del villaggio. Si notano, in tale progressiva presa di potere, alcuni dei tratti che caratterizzeranno il personaggio, fra i quali spicca lo sguardo cupo, che era valso a Ventura l'epiteto di “faccia cattiva”, e la risoluta volontà d'azione, che porterà «un mutamento nell'attività del villaggio».¹⁶²

In cosa consista tale mutamento è spiegato nella p. 47:

ma il carretto andava sempre avanti e indietro, era il \sempre il/ il carretto che legava con il mondo esterno; \di fuori;/ e quel inoltre che con gli sminatori per caricare il tritolo delle mine, era con chi va avanti e indietro sulla terra vangata per portare il concime \era anche avanti e indietro e inoltre caricava il tritolo delle mine, inoltre portava il sui campi il concime, e fu col carretto che cominciò un arrivo/ di facce nuove. \apparvero ad/

¹⁶² AM1, c. 47.

~~un arrivare o una filza di facce nuove.~~ «Perché» ~~«Se qui ci fosse la mia gente»~~ «Vorrei che qui» «Qui dovrebbe esserci la gente che c'era,» diceva la giovane incinta. «Perché?» le dicevano. «Farebbe meglio di noi?» «Saremmo di più e faremmo di più,» la giovane rispondeva.

L'accelerazione dei lavori, dopo le parole propulsive di Antonia e Ventura, è consentito, oltre che dal carretto, anche dall'arrivo di «facce nuove», secondo il desiderio espresso da Antonia di avere più braccia per il lavoro.¹⁶³ La comparsa di nuove persone ripropone l'andamento elencatorio che caratterizza numerosi passi del romanzo, quasi a riprodurre il movimento ciclico sul quale, come vedremo, si chiuderà il racconto della storia del villaggio:

l'afflusso di piccoli gruppi che seguì, ~~a piedi,~~ per quattro o cinque giorni, d'un padre e un ragazzotto, una madre e un ragazzotto, due vecchi, tre sorelle o due ragazzotti, tutti arrivando a piedi oppure in bicicletta, con fagotti od attrezzi oppure con un cane, ~~o spingendosi avanti quattro pecore o spingendosi avanti con carriole quattro pecore, fu anch'esso una cosa del carretto, del macinino delle sue ruote \ di ruote del carretto./ «È questa la tua gente?» Non si lasciò stare di dirlo alla giovane. Era quella la sua famosa \ famosa gente? [p. 48]~~

Il progresso non è possibile, sembra dire l'autore, senza una collettività che gli dia slancio. Le carte relative al cap. XXXVI si interrompono proprio in questo punto, lasciando interrotto il capitolo e presentando sei righe interamente espunte nelle quali Antonia spiega che coloro che tornano sono solamente una parte delle persone che sarebbero potute tornare, mentre «molti altri [...] non sarebbero mai [tornati]».

La riflessione sulle tre età, con il riferimento puntuale delle azioni volte al loro avanzamento e agli artefici di ciascuna innovazione, costituisce, come anche quest'ultimo elemento messo in rilievo dimostra, un corollario al più ampio ragionamento sul concetto di "riunione", all'interno del quale occorre inserire la riflessione condotta da Vittorini

¹⁶³ Antonia, dunque, rappresenta ancora una forza propulsiva per il progresso del villaggio. Ritorna dunque qui, in altra veste, quella richiesta – cassata nel manoscritto – di interpellare la giovane avanzata da Ventura.

intorno a questioni quali il concetto di comunità, di città – sul quale ampiamente aveva riflettuto sin dagli esordi letterari e che lo accompagnerà sia nell'attività editoriale (si pensi all'introduzione ad *Americana*) sia in quella di romanziere (e si pensi, qui, alle già citate *Città del mondo*) – e di utopia, che affronta, di scorcio, nell'ampia parentesi lirica dei due capitoli seguenti. È proprio nelle parole che Gaime Pintor dedica ad *Americana* che si può trovare una chiave di lettura in grado di connettere la redazione travagliata dello *ZA* con la ricerca condotta intorno alla letteratura americana e alla novità che essa rappresenta agli occhi del lettore-Vittorini:

Grava sulla civiltà americana la stupidità di una frase: civiltà materialistica. Civiltà di produttori: questo è l'orgoglio di una razza che non ha sacrificato le proprie forze a velleità ideologiche e non è caduta nel facile trabocchetto dei «valori spirituali» [...] questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana.¹⁶⁴

La novità che Pintor vede nella letteratura americana corrisponde alla novità che Vittorini stesso aveva visto nella ricerca condotta dagli autori americani agli esordi della loro letteratura, e che ora egli stesso intendeva compiere nel proprio romanzo, compenetrando la ricerca da lui condotta su questa forma espressiva con i temi stessi della ricostruzione, che rappresentava, agli occhi di coloro che erano usciti dalla guerra, una possibilità di riscatto, la stessa che aveva animato i padri pellegrini:

Ma lì, su quelle coste coperte di alberi dal legno duro, era di nuovo mondo: lo videro e furono di nuovo nel mondo, accettando, poi anche ringraziando, e dalla stanchezza passarono via via alla baldanza, alla fede.¹⁶⁵

La vicenda narrata nel romanzo si intreccia dunque inscindibilmente con le dichiarazioni di poetica, costituendo al contempo un banco di prova per le riflessioni condotte in ambito critico e un ulteriore sforzo interpretativo che integra quanto già affermato.

¹⁶⁴ Gaime Pintor, *Il sangue d'Europa, Il Sangue d'Europa. Scritti politici e letterari (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1965, pp. 155 e 159, citato in Gabriele Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 158-159.

¹⁶⁵ Elio Vittorini, *Le origini*, in *Americana*, Milano, Bompiani, 1941, ora in *LAS* 2, p. 129.

2.3.3. *Due pause liriche (pp. 64-73).*

I capitoli XXXVIII e XXXIX (pp. 64-68 e pp. 68-73) si prestano bene a portare avanti il discorso intrapreso nelle pagine precedenti circa l'influenza, nello *Zio Agrippa*, delle riflessioni sul melodramma. La narrazione si ferma per lasciare spazio ai bozzetti lirici del narratore, che dedica questi capitoli, come i precedenti, uno al villaggio e uno ai viaggi di Carlo il Calvo, ottenendo così un dittico, o, se si vuole usare ancora una volta la terminologia musicale, un canto e un controcanto. I due capitoli, infatti, sembrano costruiti seguendo un parallelismo quasi perfetto, che tiene conto della collocazione temporale – nel primo caso si fa riferimento alla fine di agosto, nel secondo la data è (burocraticamente) più precisa, «Addì 30 ottobre» – e spaziale (villaggio *vs* città), oltre che di una precisa elaborazione stilistica che, a fronte del numero ridotto di varianti e della loro breve estensione, appare tesa allo scopo di ottenere un andamento iterativo e cadenzato.

Il cap. XXXVIII è dedicato al martellio di Cerro, il falegname del villaggio, che sostituisce a un operoso battere di chiodi e di legno, un diverso battere, «delicato» (p. 64), del quale nessuno conosce il significato ma che, come un piffero, incanta gli abitanti inducendoli a lavorare allo «scopo di arrivare in tempo a mettere giù frumento e frumento» (p. 65). Il lavoro, infatti, è cadenzato dal «tap, tap, tap» (*ibidem*), «questo suono ch'era delle cose oltre il suono ch'era di esse nell'inutilità più plausibile di esse» (*ibidem*), un suono, dunque, inutile, senza uno scopo apparente, che produce come effetto l'alacre lavoro degli uomini e delle donne, i quali non chiedono spiegazioni a Cerro, bensì lo interpretano, in modo del tutto autonomo, come un richiamo ancestrale all'azione operosa. Scrive in proposito Raffaella Rodondi che i colpi del falegname «prefigurano, coerentemente al clima utopico della prima edizione, la possibilità, per l'uomo, di un lavoro che fosse non solo libero dall'alienazione ma anche del tutto “gratuito” (e il termine avrà qui la più positiva delle accezioni)».¹⁶⁶

Il cap. XXXIX, invece, è interamente dedicato alla rievocazione speculare degli effetti della pioggia sulla città e su chi vaga in cerca di qualcosa: la collocazione cronologica del brano, quel 30 ottobre nel quale si svolse la quinta visita di Carlo il Calvo al villaggio, non è dunque che un pretesto per riprendere il discorso avviato nei primi capitoli (perduti,

¹⁶⁶ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 925.

come sappiamo, in questa prima veste manoscritta), nei quali si era rievocato l'andirivieni di uomini e donne su mezzi di fortuna. Torna, dunque, l'elenco di città attraversate da treni e camion dal fratello del narratore, Rosario, uno dei tanti vagabondi che non possono godere della bellezza della pioggia nei grandi centri urbani: «Allora è magnifico, sotto simili piogge, aver quattrini, dev'esser lo stesso di avere¹⁶⁷ un appetito formidabile con tutto che si può prendere, toccare¹⁶⁸ e una casa di molte stanze dove anche i pavimenti fanno un buon odore» (p. 69).

Il ritmo della narrazione, nel primo dei due capitoli, è chiaramente scandito proprio dal suono dell'incessante battito provocato dai colpi di Cerro sul legno, mentre nel secondo è sinesteticamente rappresentato dalla pioggia incessante e sottile sulle città e su tutti gli sbandati che girano l'Italia in cerca di un rifugio, colorando di riflessi luminosi le strade e i fiumi:

cap. XXXVIII, AM1, p. 64	cap. XXXIX, AM1, p. 68
<p><i>Il cuore del villaggio, su tutto questo, batteva con colpi di un martello delicato¹⁶⁹ che cominciarono udirsi distinguersi da altri udirsi di mattina molto presto, o forse notte ancora, verso fine agosto. [...] Ma questi che cominciarono ad avvertirsi d'un tratto, e d'allora s'udirono soltanto mentre si meditava, nei riposi, nel sonno, in fondo alle conversazioni e agli affetti, e di mezzogiorno (alle volte) durante il pasto, erano colpi d'un martello speciale, si è detto delicato, che sembrava battesse per battere, e non per</i></p>	<p><i>A Milano, a Bologna, a Firenze, alla Spezia, ad Ancona, e fin giù a Roma, anche sui viaggi dei camion carichi tra Milano e Roma, e su mio fratello Rosario sui tetti neri e ombrelli neri, e sui neri capelli di mio fratello Rosario [...] era caduta per otto o nove giorni una pioggia di otto o nove giorni di in fila così sottile che non si poteva scorgersela cadere nemmeno contro il nero di una finestra che si avesse aperta di faccia, e tuttavia così assidua che rese sfavillante di luci riflesse, notte dopo notte, i selciati delle nostre città, e Corso Buenos Aires come in via Nazionale, e scure e tornanti le</i></p>

¹⁶⁷ Lezione ascritta alla precedente «come avere».

¹⁶⁸ Si registra la variante: tutto toccare → toccare.

¹⁶⁹ L'ordine del sintagma è, nelle carte, «delicato martello», con segno di inversione.

<i>fabbricare degli oggetti. Delicato si è detto.</i>	<i>acque del Po, e gialle e tornanti quelle del Tevere.</i>
---	---

Al suono, dunque, si sostituisce il colore, in una reiterata sequenza di recuperi lessicali che funzionano, in entrambi i capitoli, come *refrain*. Nel primo capitolo troviamo ampiamente rappresentata la sfera semantica del suono, e in particolare quella relativa al battere, al percuotere, con cinque occorrenze del verbo *battere* (una delle quali presente in una lezione espunta), nove del lemma *colpo* (una delle quali in una lezione cassata) e quattro del lemma *suono*, cinque del verbo *udire* (una delle quali cassata).

Quanto alla disposizione delle parole, ricompare l'andamento circolare e ridondante¹⁷⁰ che caratterizza l'*incipit* del romanzo («Io sono [...] O sono [...] O sono»¹⁷¹) e che ora si presenta con ancora maggiore incidenza in brevi sintagmi o interi periodi: «batteva per battere» (p. 64); «se poi vi fosse un altro scopo di là dallo scopo di arrivare in tempo a mettere giù frumento e frumento»; «non vi fu nessuno che andò da Cerro, e gli chiese che cosa facesse né vi fu nessuno che andò a guardare in quello che Cerro facesse»; «questo suono ch'era delle cose oltre il suono ch'era di esse»; «a un suo motivo di essere, ad un suo fine di essere»; «Ma non si andava cercare di apprenderlo da Cerro. Come se la domanda per apprenderlo potesse togliere ogni senso al fatto di apprenderlo, e si dovesse, se si voleva lasciargli un senso, cercare di apprenderlo dall'interno di noi stessi»; «ogni tristezza si riconosceva in quei colpi; ogni perplessità e ogni inquietudine, anche ogni incanto erano scanditi con quei colpi [...] da cui non veniva che spensieratezza. O questa spensieratezza, che impediva che quei colpi uditi e non uditi [...]» (p. 65); l'anaforica ripetizione della domanda «Che cos'è?» nelle pp. 66-67; «da chi lavorava a piè dell'albero, e da chi passava, e da chi sedeva sul muricciolo, a indugiare» (p. 68). La costruzione parallela di alcuni degli esempi riportati, la scansione anaforica dei blocchi dei sintagmi e, infine, la ripresa della domanda attorno alla quale ruota l'intero capitolo, quel «Che cos'è?» che tutti si chiedono e che Cerro vuole gli venga chiesto, senza tuttavia ottenere una risposta: la natura lirica del brano è chiaramente riconoscibile, ma occorre anche

¹⁷⁰ La caratteristica della ridondanza è stata messa in rilievo da Antonio Girardi, *Nome e lagrime*, cit., p. 34, che si concentra sulle caratteristiche stilistiche di *Conversazione in Sicilia*, ma con risultati («il sintagma iterato [...] fissa un gesto nitido ma sospeso in una dimensione astratta, nella quale vive come evento emblematico» e ancora, «l'atto e la parola, scarnificati da ogni elemento contingente che rimandi ad una troppo identificabile realtà, divenuti essenza profonda, sono svolti musicalmente fino al completo esaurimento delle valenze sonore e semantiche») che possiamo pienamente condividere anche per questi due capitoli dello *Zio Agrippa*.

¹⁷¹ *Z4*, prima puntata, cap. I, p. 57.

chiedersi le ragioni di questa scelta, dopo numerosi capitoli nei quali la narrazione si è sviluppata seguendo l'andamento dei fatti.

La ricerca vittoriniana di una «letteratura della ricostruzione»,¹⁷² infatti, si svolge sia sul campo delle tematiche, sia su quello della struttura romanzesca sia, infine, su quello dello stile, nel tentativo di reperire una modalità di narrare che non sia più quella neorealista né quella del romanzo borghese, ma che unisca elementi epici (tale elemento è ben evidente nel tema scelto per il romanzo), elementi melodrammatici, altri propriamente romanzeschi e altri, come vedremo, addirittura saggistici,¹⁷³ in un coacervo che è stato ben delineato nei suoi aspetti principali da Edoardo Esposito:

Tuttavia, se il tema è, complessivamente, quello della ricostruzione, se è proprio della neorealistica «Italia minore» che si dà una rappresentazione, lo scrittore pare preso da questo non più che dal paziente circoscrivere i luoghi della vicenda e i momenti del giorno, con il cangiare della luce e della prospettiva; o dal gusto di trasmettere la percezione delle cose, ora netta e vivida, ora incerta e intermittente, e di cogliere il nascere e lo svilupparsi dei sentimenti e delle situazioni, con il loro contraddittorio altalenare. Non a caso uno dei primi recensori, Enrico Falqui, sottolineava in questa scrittura la compresenza del «proseggiar lungo di certa poesia col poeticheggiar breve di certa prosa»: in una direzione, tuttavia, che non è semplicemente quella dell'individuale e lirico confrontarsi con la realtà, ma che dà voce alla problematica propriamente “epica” della società rappresentata, grazie a un «vigoroso periodare a lasse».¹⁷⁴

Non, dunque, mero interesse documentario, ma interesse documentario e sottile capacità di cogliere i particolari più minuti per farne poesia in prosa, al fine di sottrarre il romanzo da «un “tempo” inteso come struttura rettilinea e filo logico al quale affidare lo svolgimento della trama»: «non si tratta di piegare la singola parola o l'ordinamento sintattico del periodo a effetti di musicalità estrinseca, ma è necessario trovare un ritmo come struttura capace di sostenere e determinare la durata delle fasi di un organismo narrativo, in sostituzione della trama intesa come procedere concatenato dei fatti e loro

¹⁷² Dichiarazione di Elio Vittorini riportata in Italo Calvino, *Le donne di Messina*, «l'Unità», 1 giugno, 1949, p. 3.

¹⁷³ Cogliamo qui la suggestione proposta da Antonio Girardi, *Nome e lagrime*, cit., p. 37, che intitola un capitolo del suo volumetto “Polifonia saggistica”, intendendo con questo termine la «protesta sociale» che sottende a certe scelte di stile (nel caso dello studio di Girardi, come si evince agevolmente dal titolo del volume, la riflessione si fonda essenzialmente su *Conversazione in Sicilia*).

¹⁷⁴ Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 129-130. Le citazioni interne sono tratte da Enrico Falqui, *Epica e lirica nel nuovo romanzo*, «Il Tempo», 26 ottobre 1949.

inquadramento e classificazione nell'ambito di un "tempo" connotato e articolato naturalisticamente». ¹⁷⁵

Passiamo ora al cap. XXXIX (pp. 68-73), nel quale Vittorini recupera le identiche soluzioni stilistiche sopra mostrate, volgendole però verso effetti di spiccato colorismo e regalando al lettore un'incursione in un contesto urbano che pare avere ancora l'aspetto pingue e rassicurante dell'anteguerra, a fronte di un'apertura e chiusura di capitolo che evocano la povertà contemporanea:

*A Milano, a ~~Mo~~ Bologna, a Firenze, alla Spezia, ad Ancona, e fin giù a Roma, anche sui viaggi dei camion ~~carri~~ tra Milano e Roma, e su mio fratello Rosario sui tetti neri e ombrelli neri, e sui neri capelli di mio fratello Rosario che ~~in~~ \ giusto in/ quel tempo, viaggiava ~~in un rimorchio di camion~~ \ in un rimorchio di camion/ stringendosi nel freddo delle braccia il freddo ~~delle~~ *** delle/ ginocchia, visto dalle parti di Roma, ~~cade~~ \ viaggiano in camion/ tra Siena e Roma, o Bologna e Roma, era caduta per ~~otto o nove giorni~~ una pioggia di otto o nove giorni di fila[...] [p. 68]*

Tale richiamo verrà poi ripreso al termine del capitolo, dopo una lunga divagazione in due parti su cosa significhi essere ricchi, avere «buon appetito», e godere della pioggia e su cosa provi chi, pur essendo povero, può ugualmente provare identiche sensazioni. Vediamo i due brani

~~Neanche~~ Anche essendo poveri, nelle nostre città, può essere ~~del tutto male~~ un piacere che piova, e anzi può essere lo stesso che ad aver quattrini, con la stessa allegria di appetito, magari più smaccata, più ostentata, incantata, o più risentita, \ come/ più compiaciuta d'esser venuta fuori con gridi di gioia per l'ombrello che ripara, ~~di~~ e non meno di gioia per le scarpe \ rotte/ in cui penetra l'acqua, e per il tram che passa oltre la fermata scampanellando d'esser completo, o per il tram che ~~infine~~ \ infine/

¹⁷⁵ Entrambe le citazioni sono tratte da Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, «Studi novecenteschi», 6, vol. 2, novembre 1973, p. 397.

*si ferma senza che si riesca ad arrampicarvisi sopra tra tra gli ombrelli spruzzi di ombrelli che si chiudono per il tram in cui in ultimo si è portati alti tra insegne, manifesti, cartelloni in cui ogni parolina sui quali ogni seg segno è nuovo di bagnato e tra lumi che proprio ora si accendono anch'essi nuovi, in una vita ch'è*** questo, continua invenzione, fino a che ci sia dato di averne in mano un filo sia pure di un tram che percuote in trionfo i binari, in [p. 72] una lunga corsa \ marcia di completi di tetti più lucidi che mai[...] [pp. 71-72]*

Il passo appena riportato è costruito in maniera oppositiva e complementare a quello, riportato *supra*, p. 120 (AM1, p. 68), essendo uno ambientato in un interno domestico, l'altro in un esterno urbano. Le riprese testuali corroborano questa ipotesi, dal momento che il richiamo alla pioggia (il cui lemma, continuando l'esperimento fatto per il cap. XXXVIII, cfr. p. 121, compare sei volte nella colonna di sinistra e solo una, nella colonna di destra, sotto forma verbale) viene prima presentato e poi ripreso attraverso le descrizioni degli ombrelli lucidi d'acqua e del bagnato che inzuppa ogni cosa (foglie, scarpe rotte, cartelloni).

Si possono registrare, nelle due sequenze individuate, gli stessi elementi stilistici messi in rilievo per il capitolo precedente: iterazioni quali «accumulato... accumulata», p. 69; «uscire a udire voci ridere senza ragione, e a veder voci ridere senza ragione, e a veder correre senza ragione, spingersi senza ragione», p. 70; «gridi di gioia... e non meno di gioia», p. 71; «e per il tram... o per il tram», p. 71; elenchi come «su legni incerati, su tappeti, e accendere e spegnere luci, prendere e riporre dei libri, dei cristalli, dei dischi», p. 69. Non ci soffermiamo oltre, dunque, rimandando alle considerazioni precedentemente esposte.

A questa complementare descrizione, tuttavia, Vittorini accosta un'ulteriore possibilità, segnata dalla congiunzione *oppure*, che mostra come una stessa situazione possa generare sentimenti diametralmente contrapposti:

Oppure può non esserlo come può non esserlo anche ad aver quattrini, entrando allora di stanza in stanza ed entrando in un deserto, uscendo all'aperto e uscendo in un deserto, vedendo

*e sentendo e non vedendo che deserto, non sentendo che deserto,
non sentendo altro che odore di muffa, di sabbie morte, muffa, e
non gridando che al deserto.* [p. 72]

Il richiamo al deserto (con cinque ripetizioni in un solo periodo), termine chiave dell'intera prima parte del romanzo,¹⁷⁶ rimanda non solo all'immagine della p. 41, nella quale l'autore aveva parlato di «lombi vangati di deserto», facendo riferimento al fatto che in essi, fino a poco tempo prima, vi si erano seminate solo mine, ma anche a quella che, come vedremo, domina i capitoli di apertura del romanzo: l'Italia postbellica, svuotata dei suoi abitanti, è ormai un deserto, le abitazioni vuote non consentono più di godere della pioggia come di una benedizione bensì come di un segno ancora più evidente delle assenze e, in definitiva, della mancanza di “riunione”. In tal modo, all'odore di canfora si sostituisce quello della muffa, alle stanze accoglienti la constatazione della solitudine, alle vie affollate di ombrelli, automobili e grida, solo un deserto di incomunicabilità (questo il senso dell'inutilità del gridare nel deserto):

Ma il mio popolo non è tutto su queste vie ricche di lumi, e per un mio fratello che c'è, tre miei fratelli non ci sono, mia madre e mia nonna non ci sono, Rosario e Gaetano non ci sono... essi sono altrove... Dove essi sono le vie son loro che spremono deserto, e le case sono loro che spremono muffa, i tetti son loro che spremono muffa[...] [p. 72]

La ripresa circolare degli elementi, l'elenco-litania di tutti coloro che sono assenti e non possono godere della gioia di una casa – perché defunti e dunque, come si legge nella p. 73, «ardono d'un lumino da morti», o perché dispersi su qualche camion «come se fosse già il viaggio dell'oltretomba» (p. 73) – riporta la narrazione al piano della realtà, nel quale le assenze e le privazioni (si notino le anafore di «non», cui fa eco quella di «sono loro»), a fronte dell'acqua piovana, lasciano spazio a un arido deserto. Ciò che, infatti, occorre mettere in rilievo è proprio la rilevanza del dato climatico, spesso presente nelle opere di Vittorini come indicatore di *altro*: si ricorderanno, infatti, gli *incipit* di *Conversazione in Sicilia* e di *Uomini e no*, romanzi che si erano aperti con opposti riferimenti alle condizioni

¹⁷⁶ Cfr. *infra*, cap. 2, § 2.

atmosferiche: mentre Silvestro, nel pieno degli «astratti furori», china il capo sotto la pioggia invernale, Enne 2 constata con stupore come quell'inverno fosse stato insolitamente mite. Turbamento e risolutezza: in questi due sentimenti si può condensare ciò che il clima *significa* per i due personaggi. Da un lato, dunque, l'incapacità di risolversi ad agire, l'«impotenza» di cui Vittorini stesso parla in *Una nuova cultura*,¹⁷⁷ sul primo numero del «Politecnico», dall'altra la chiarezza (che non è, dunque, abbaglio), l'azione, la possibilità di «riconoscere il nemico».¹⁷⁸

Se collocata in questo simbolismo, allora, il ritorno della pioggia sulla città non può significare altro che un ulteriore momento di incertezza storico-politica, dovuto all'emergenza degli sfollati e ai dubbi circa la ricostruzione, circa la possibilità che si possa ripopolare il deserto urbano, nel quale si collocano speranze, appetiti (sui camion, infatti, «non si mangia e non si dorme», p. 73) e persino la gioia di percorrerne le strade con le scarpe rotte, in una fiduciosa speranza. Le periferie, infatti, sembrano portali infernali, e i tranvieri sono tramutati in traghettatori verso la città di Dite:

O sono i quartieri dove ogni muro è un rifiuto di muro, - i capolinea dove si scende da un tram per rincasare e invece ci si siede sulla \ una / panchina accanto di ferro aspettando d'averne un po' \ più / voglia - le periferie dove passa un vigile vestito di nero che d'un tratto si ferma e appoggia la sua faccia su cemento e piange. Qui non vi è l'invenzione. Viene il sole ed è il sole che vi è sempre stato, viene a piovere otto giorni ed è la pioggia che cade da ottanta secoli. Il sole vi è la mummia d'ottanta secoli di sole e la pioggia la fossa da cui questa mummia esce ed appare. [p. 73]

L'inesorabilità della miseria è espressa in termini che rifuggono l'*invenzione*, in termini di rassegnata sopportazione dello *status quo*. Le carte si interrompono prima del termine del capitolo, ma la lettura del passo corrispondente nello *Zio Agrippa* ci è utile a spiegare quale sia il significato di queste riflessioni. Il pianto, e soprattutto l'atto di fermarsi, costituiscono per il narratore l'assenza di invenzione, mentre l'andirivieni dei suoi «consanguinei» è la

¹⁷⁷ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1.

¹⁷⁸ Virna Brigatti, *Uomini e no di Elio Vittorini. Il testo tra carte e poetica, tra edizioni e critica*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2011/2012, p. 257.

chiara dimostrazione della loro ostinata volontà di vivere, del fatto di avere un canarino nel cuore (Z4, sesta puntata, cap. XLIII, p. 70) e non il deserto:

– quello esattamente che io vorrei dar loro, togliendoli da questa mistificazione di andirivieni, e che su al villaggio dei monti dove era passata la linea gotica si sforzavano di avere, potendo perciò bagnarsi di otto giorni di pioggia con gioia che fosse e pioggia su seminato del loro grano e forse anche con gioia di tutto il resto che la pioggia può significare, in modo di correre in essa, il suono dei piedi scalzi nel bagnato, il fumo giallo degli sterpi ch'essa ha inzuppato, il suo lungo odore...

Si potrebbe trarre, dal brano appena citato, una riflessione metaletteraria del narratore: il desiderio è quello di fornire ai suoi personaggi la possibilità di avere appetito, di muoversi e di godere di una pioggia che coinvolga tutti loro sensi (si noti la presenza di quattro di essi nella citazione appena riportata: tatto, udito, vista e olfatto), che restituisca, insomma, una sensazione di vitalità, la stessa che Vittorini intende fornire al proprio romanzo e che, tuttavia, è destinata a rimanere solo una divagazione onirica.

Non vi è più, per altro, la possibilità di pensare a qualcosa di eccezionale, la guerra è terminata e non resta altro che un'umanità *normale*, ormai da «ottanta secoli» offesa, abituata a soffrire. Vittorini sposta in tal modo il baricentro del proprio romanzo laddove lo aveva posizionato con *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, concentrandosi sulle miserie del dopoguerra: «solo per avvertire che le situazioni economiche come quella accennata nel mio racconto sono tra le più comuni nella realtà attuale del nostro paese: non eccezionali»,¹⁷⁹ scrive Vittorini nella *Nota* posta in coda al romanzo.

Un ultimo sguardo sulla p. 74, che si chiude con una riflessione che possiamo mettere in correlazione con le due questioni or ora poste in risalto. Citiamo il passo:

*Otto giorni di pioggia? Io a Milano la vedo, e vedo gli otto giorni, con ogni giorno ch'è diverso dall'altro nel mio appetito, e penso a mio fratello Rosario bagnato da otto giorni di pioggia nei suoi neri capelli che invece sono \invece/ ottanta secoli di fossa e muffa sui suoi neri capelli neri e sulle sue ginocchia strette nell'abbraccio delle braccia. *** \ ***/ Pure io so che questo non viene*

¹⁷⁹ Elio Vittorini, *Nota a Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Milano, Bompiani, 1947, ora in *QNI*, p. 1007.

*da deserto di cuore. Conosco o no i miei consanguinei? Non è la cosa che può succedere*¹⁸⁰

Il narratore osserva da una posizione privilegiata la miseria dei propri cari, da Milano, la città nella quale la pioggia non è mai la stessa, la città che è già – pare dire il narratore – nel pieno dei lavori di ricostruzione: se, nonostante le condizioni misere nelle quali si trova a viaggiare, anche il cuore del fratello Rosario non è ancora un deserto, allora l'avvicinamento a Milano consentirebbe un'uscita definitiva da quella condizione; e, ancora, se il narratore può *leggere* il deserto e non abbandonarsi al pianto come il vigile vestito di nero, è perché a Milano la pioggia non è mai la stessa, così come non è mai la stessa al villaggio, in cui l'alacre lavoro di ricostruzione consente di viverla con gioia. In cosa consista, allora, il deserto, è presto chiarito: se esso si trova, potenzialmente, ovunque e tuttavia non si avventa su città come Milano o al villaggio è perché in quei luoghi, e per alcune persone, è ancora vivo il senso di *riunione*, di appartenenza a un gruppo. Così è per la vecchia nonna del narratore, così per Rosario, così per gli sbandati. Si avvia, dunque, un discorso sulla dimensione urbana che indurrà l'autore a modificare del tutto l'impianto della propria opera, sino a trasformarlo, negli anni '60, in un motivo conduttore dell'intero romanzo.

2.3.4. *La quinta visita di Carlo il Calvo e la «classe operaia» (pp. 74-84, pp. 105-111).*

Dopo i due capitoli di pausa lirica, la narrazione riprende nel cap. XL, recuperando alcuni degli elementi proposti nei capitoli precedenti, il primo dei quali è il colorismo già osservato per il capitolo precedente: i riflessi delle pozzanghere, «un'immensità di luce» a nord che si oppone, «da est a nord-ovest» a una «cupa catena di più alti monti ch'erano nuvole»¹⁸¹ (p. 74), l'oscurità «che ancora fondeva macerie e tetti in un'amalgama [*sic*] viola con le alture d'intorno» (*ibidem*), gli uomini «neri» (*ibidem*) e, infine, «qualcosa di bianco che gli parve avesse una testa e una coda di un enorme cavallo a dondolo che si stesse costruendo senza però corpo e gambe» (p. 75).

¹⁸⁰ La carta si interrompe in questo punto.

¹⁸¹ La lezione «più alti monti» è inserita in interlinea su una precedente «altitudini».

La narrazione si svolge il 30 ottobre, giorno nel quale si era aperto il cap. XXXIX (la data si evince dalla lettura dell'*incipit* del corrispondente cap. XLIV dello Z4, dal momento che tra la p. 73 e la p. 74 si registra una lacuna, di presumibilmente una carta, che avrebbe dovuto contenere la conclusione del capitolo XXXIX e l'inizio del cap. XL) elemento che, ancora una volta, conferisce un andamento ricorsivo ai capitoli e consente al lettore di orientarsi sui due piani narrativi del romanzo. Un ulteriore elemento di continuità, inoltre, si registra osservando il modo in cui Carlo si comporta, una volta abbandonati i compagni di lavoro (p. 74): il questurino (e, con lui, il narratore) pare aver ormai consolidato una *routine* fissa nei suoi avvicinamenti al luogo, costituita – come tutte le precedenti occasioni – prima da osservazioni a distanza («Carlo il Calvo giunse al punto sul quale sempre si fermava per un minuto d'osservazione», p. 74) e poi da approcci alla popolazione che incontra casualmente, una volta avvicinati ai luoghi di suo interesse. Nella sua quinta vista – e in questo risiede un elemento di contatto con il cap. XXXVIII – Carlo nutre una grande curiosità nei confronti della costruzione realizzata da Cerro, e interrogandosi su di essa e tralasciando ogni altro interesse verso i lavori in corso al villaggio:¹⁸²

«E che cos'è?» disse Carlo. E: «~~Questa è nuova.~~» E: «~~Sono a una loro guerra di Troia?...~~» [AM1, p. 75]

La domanda verrà poi ripresa, poco dopo, durante il dialogo con Cerro:

«E quel grande cavallo di legno?» «Che cavallo di legno?» Carlo indicò fuori [p. 78] dalla tettoia. «L'avete notato?» «Sì vede fin da lontano.» «~~E vi è parso un cavallo?~~» «Sì vede come un cavallo?» Cerro sorrideva. Il Calvo attraversò la tettoia, guardò e tornò indietro. «Non è lo stesso che sembra dall'alto.» [...] «Che cos'è?» gli chiese. ~~piano~~. Cerro gli strizzò l'occhio. «Scommetto che siete venuto fin qui per saperlo.» [AM1, pp. 77-78]

Veniamo così a conoscenza di *come* sia stata realizzata la costruzione, senza tuttavia riuscire a comprendere per quale scopo Cerro si sia messo a costruirla: dopo che Carlo

¹⁸² Si legge nella c. 75: Infatti non si fermò a nessun ~~rumore di lavoro~~ movimento di lavoro, a nessuna faccia he venne fuori da costruzioni, da baracche, e attraversò tutto intero il villaggio col chiasso baldanzoso della sua moto, di pozzanghera in pozzanghera.

ha ricondotto al «rumore di quando si costruisce un'imbarcazione»¹⁸³ il «tap, tap» (p. 67) prodotto dal martello di Cerro, il falegname conferma che si è servito proprio del metodo di cui ci si serve nella realizzazione delle barche, cioè senza usare chiodi, e tuttavia non ammette che sia effettivamente un'imbarcazione, in un gioco ambiguo di affermazioni e smentite al quale Carlo stesso si sottopone «con riflessiva lentezza» (p. 78):

«Qui non avete il mare.» [...] «Il mare!» Cerro esclamò. «Ma dobbiamo tanto di più abbiamo bisogno di sapere che tener presente \ sapere/ che c'è...» «Il mare?» «E \ che ci sono i laghi! E Che ci sono i fiumi!» «Costruendo qui un'imbarcazione?» Cerro scosse il capo. «Non è detto che lo sia.» [AM1, p. 79]

Dal riferimento al cavallo di Troia, dunque, si passa a quello alla biblica arca di Noè (p. 77: *“Certo è una costruzione,” rispose. “Come la muraglia della Cina.” “O l'arca di N[oe] “O piuttosto come l'arca di Noè.”*), in una metamorfosi di forme che è essenziale sciogliere nella sua possibile simbologia: se, vista dall'esterno, la costruzione appare a Carlo come un inganno – è infatti con occhio derisorio ma anche sospettoso che l'uomo osserva i lavori e i movimenti del villaggio –, dall'interno, invece appare come una prodigiosa invenzione capace di salvare l'umanità e di consentire, soprattutto, di immaginare scenari nei quali l'elemento acquatico – che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente è pregno di simbologie (anche bibliche) – è protagonista.

Le carte mostrano, a questo punto, un passo particolarmente significativo che verrà invece ridotto nello ZA:¹⁸⁴

«Ma,» non mi avete detto che cosa sia osservò Carlo, non mi avete detto che cosa sia.» Cerro accennò verso fuori «Questo tempo?» «Il vostro cavallo di legno.» «Oh!» disse Cerro. «Può anche diventare il cavallo che vi è parso.» «Può forse anche avere diventare qualunque cosa?» «Certo io vorrei che «Può diventare

¹⁸³ La lezione è variante interlineare di «una barca», così come, due righe più sotto, l'autore sostituisce «barche» con «imbarcazioni».

¹⁸⁴ Questo il brano pubblicato in ZA, sesta puntata, cap. XLIV, p. 74: «“Però,” osservò Carlo, non mi avete detto che cosa sia.” “Quello?” “Quello” “Oh!” disse Cerro. “Può anche diventare il cavallo che vi è parso.” “Può diventare qualunque cosa?” “Purché poi potesse diventare anche un'altra.” “Allora vorreste che non diventasse mai niente.” “Vedo che non ci intendiamo.” disse Cerro. Negava col capo, ma sorrideva. “Potreste spiegarvi meglio,” Carlo il Calvo aspettava, sorrideva. Negava col capo, ma sorrideva. I suoi occhi chiari enumeravano le cose del mondo. E certo egli voleva che una porta fosse una porta, che un camion fosse un camion, e che il frumento fosse il frumento».

una cosa che non possa più diventare un'altra.» «E voi lo vorreste?» ~~«Vedo che non c'è in~~[tendiamo] «Dio mio!» disse Cerro. «Piace arrivare a una cosa ma spiace che arrivarci \non/ sia non \escluda di/ arrivare \anche/ a un'altra...» «Allora preferireste non arrivare a nessuna cosa?» «Vedo che non c'intendiamo,» ~~disse Cerro. Negava col capo, ma sorrideva. «Potreste spiegarvi meglio,» Carlo il Calvo aspettava, sorrideva. Cerro negava col capo, ma sorrideva. I suoi occhi chiari enumeravano le cose del mondo. E certo egli voleva che una porta fosse una porta, che un camion fosse un camion, e che il frumento fosse il frumento.~~ [AM1, p. 80]

Il dialogo è molto serrato, e costituisce l'ennesimo esempio di quanto detto nelle pagine precedenti riguardo alla tecnica narrativa di cui si serve Vittorini nella costruzione dei propri romanzi: i due personaggi si alternano con brevi battute che riprendono sempre ciò che l'altro aveva detto poco prima, costituendo una sequenza di rimandi e richiami iterativi che l'autore dilata progressivamente attraverso l'inserimento di ulteriori battute (si noterà infatti che le soppressioni sono sempre dovute alla necessità di ampliare lo scambio di battute). L'imbarcazione-cavallo, pur rimanendo al centro del discorso tra i due, consente a Cerro di spostare l'attenzione su un piano superiore di riflessione, da una cosa (la costruzione di legno) alle cose, a ciò che esse sono e a ciò che esse potrebbero essere. Il problema posto e l'oggetto della contesa, inoltre, ci consentono di definire meglio i termini del discorso e di pensare che Cerro si riferisca non alle "cose" comuni, bensì agli oggetti artistici e alle potenziali interpretazioni alle quali potrebbero esser sottoposti, o ancora a come ciascuno percepisca una realtà differente dagli altri, o, infine, a come il linguaggio possa avere uno scopo connotativo e uno denotativo, e dunque ci consenta di passare dal piano della concretezza (il camion, il frumento) a quello dell'astrattezza, degli oggetti che finiscono per essere inaccessibili persino al proprio creatore (così leggiamo nella successiva lezione cassata), o talmente evidenti – proprio per la loro enigmaticità – da non richiedere ulteriori spiegazioni, richiamando alla memoria il dialogo fra Silvestro e il fratello in *Conversazione in Sicilia* (cap. XLII, «Era il mio parlar figurato»¹⁸⁵):

¹⁸⁵ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *ONI*, p. 693.

Cerro sorrideva, non più rispondendo, come lieto che il mondo fosse di singole ^{fatto di singole} e no^[n] cose e non fosse tuttavia senza se nemmeno lui stesso avesse bisogno di sapere. se non vi fosse niente da spiegar meglio. [p. 81] E come se fosse lieto di trovarsi ora in una condizione in cui non c'è niente da spiegar meglio. [AM1, pp. 81-82]

Allo stesso modo il villaggio: «È imbarcazione o cavallo?» Le singole innovazioni che lo hanno portato al suo «sviluppo meccanico»¹⁸⁶ (p. 77) – «era già con un camion, già col motore del mulino avviato, e ormai alla vigilia di avere l'energia elettrica»¹⁸⁷ – non consentono ancora di determinare ciò che esso sarà. La p. 81, che contiene le riflessioni condotte dai due personaggi intorno a tale quesito sono particolarmente elaborate e contengono ampie cassature che dimostrano la difficoltà di Vittorini nel delineare il seguito della conversazione, che l'autore tenta di mantenere sul duplice piano della narrazione tout court e della figurazione. La lezione definitiva, «Carlo il Calvo fu sconcertato. “E sarà l'Arca di Noè? O terra di Babilonia?”» si innesta, infatti, fra due blocchi di testo dalla complessa elaborazione, nel primo dei quali l'autore lavora su come esprimere lo sconcerto di Carlo il Calvo, mentre nel secondo l'autore lavora sulla metafora del gioco delle carte che ciascuno «credeva di avere», in seguito interamente eliminata dalla narrazione.

La distanza fra i linguaggi usati dai due personaggi è ribadita infatti anche dall'impossibilità di comprendersi persino attraverso il canale non verbale rappresentato dal disegno che ciascuno dei due realizza, tanto che il dialogo è poi sbrigativamente deviato da Carlo su un piano ben più concreto:

«Mi domando solo,» disse, «come sciupiate tanto legno se la cosa è voluttuaria.» [AM1, p. 82]

¹⁸⁶ Tale espressione segue una lunga cassatura di numerose righe di testo, che riportiamo: «Carlo il Calvo apprese anche ~~che il carretto col mulo non c'era più~~ e molte cose: che il motore del mulino aveva già l'energia elettrica, anche che il carretto col mulo non c'era più. Era stato rubato? che il villaggio aveva ~~iniziato il suo stadio di sviluppo~~ \cominciato ad entrare/». Come si può notare, la struttura della frase è capovolta, poiché Vittorini preferisce prima presentare, in breve, il “risultato finale”, e solo dopo di enumerare le singole componenti che hanno contribuito al mutamento. Si può anzi ritenere che la presenza della lettera minuscola in *che* («che il villaggio...») possa essere indice di un primo ripensamento dell'autore, che prima aveva pensato di fornire un elenco di innovazioni per poi preferire un richiamo alla matrice vichiana.

¹⁸⁷ C. 77. La lezione «ormai alla vigilia» è inserita nell'interlinea superiore sulla precedente «già con la prospettiva». Si segnala, inoltre, la lezione soppressa «entro un mese» dopo «energia elettrica».

Si torna in tal modo al mondo delle cose, Carlo rientra nel proprio ruolo istituzionale e chiede chi abbia dato loro in concessione il bosco nel quale recuperano la legna.¹⁸⁸

La fine della conversazione è segnata da un passaggio che ci consente di collegare il cap. XL con il cap. XLIV (pp. 105-111): i due capitoli non solo sono diacronicamente collegati – il primo si chiude con Carlo il Calvo sul punto di ripartire dal villaggio, il secondo contiene il racconto di cosa sia accaduto, lungo la via del ritorno, tra lui e alcuni abitanti del villaggio incrociati mentre rientravano dopo il consueto giro in città con il camion. Il passo mostra chiaramente quale sia l'effettiva posizione di Carlo nei confronti degli abitanti del villaggio, quali le reazioni contrastanti provate al termine della sua visita.¹⁸⁹ Questa la vicenda: Carlo il Calvo incrocia, sulla strada per tornare in città, il camion usato per i consueti viaggi in città, e viene inzuppato dal suo passaggio su un'ampia pozzanghera («Da abbeverare una cavalleria», p. 106). L'evento non è tuttavia raccontato in presa diretta, bensì riferito – partendo dal finale (cp. 105-106) e poi ricominciando dall'inizio (p. 108) – da coloro che erano sul camion agli abitanti rimasti al villaggio, con un espediente consente così di mantenere uno stesso scenario per i capp. XL-XLIV.

Particolarmente significativa è, ancora una volta, una cassatura, che ci consente di tornare al capitolo diegeticamente precedente a questo, il cap. XL. Quest'ultimo si era chiuso proprio su Ventura che, fingendo di avere un dolore alla mano, tergiversa per non avvicinarsi troppo al nugolo che dialogava con Carlo il Calvo, mentre Siracusa, preoccupata, si accosta al compagno per soccorrerlo. Da tale, di per sé insignificante evento, scaturirà il dialogo dei capp. XLI-XLIII, sul quale torneremo più avanti. Riportiamo il brano espunto:

Qui Ventura chiese: «Un tipo con la moto?» Si era appoggiato a un parafango e la sua faccia riceveva \ in pieno / la luce di uno dei fari superiori, uno degli anti-abbaglianti.

¹⁸⁸ Il brano della c. 82 rientra nella tipologia della “Sostituzione di battute di dialogo con enunciati narrativi”, dal momento che l'intera sequenza dialogata è sostituita in interlinea con il discorso indiretto: «Abbiamo «Qui c'erano tremila abitazioni» rispose Cerro. «Ma sembra legname nuovo e non vedo che un albero.» «Saprete dei boschi ai Solchi d'Isacco. Non sono che a undici chilometri.» «E voi andate a farvi legname?» → Chiese a proposito dove prendessero il legname. ~~Mica~~ Certo non provvedevano a tutto con il legname di macerie. I boschi più vicini erano ai Solchi d'Isacco, a undici chilometri. Li erano proprietà privata. Vi avevano ottenuto una concessione?

¹⁸⁹ La vicenda si svolge parallelamente a quella raccontata nel cap. XLIV, nel quale, come vedremo, è narrato il primo dei numerosi dialoghi fra Ventura e Siracusa.

L'eliminazione consente di non spostare, ancora, l'attenzione sul personaggio che era stato protagonista dei capitoli precedenti per concentrarsi sia sui movimenti goffi e i pianti del bambino Litterio e sui tentativi degli adulti di placarlo.¹⁹⁰ Il capitolo costituisce un quadretto di vita quotidiana, e mostra l'abilità dell'autore di costruire dialoghi dalle parvenze realistiche, costituiti da continue interruzioni e cambi di argomento: in tal modo, nel racconto iniziale sull'accaduto, si innesta il resoconto della giornata in città, dalla quale erano tornati con alcune lastre di vetro, e ancora, da questo, si apre una parentesi sull'uso che se ne sarebbe fatto, per poi tornare, con la battuta di Spataro che dice: «Non vi interessa la fine della storia con quel tipo?» (p. 107), al principio dei fatti accaduti con Carlo, ancora interrotti dai tentativi di tener buono il bambino. Si chiude così, alla p. 109, il cap. XLIV.

Il capitolo seguente prosegue il racconto iniziato e prende avvio proprio con discorso diretto, senza ulteriori elementi di raccordo:

«M'ero fermato, \ » continuo; scendo, e gli vado incontro [...].»
 [AM1, p. 109]

Spataro racconta così come sia avvenuto l'incontro e mette in rilievo come, più della reazione di Carlo, lo avessero colpito le sue parole:

«Non so. Ma l'interessante era quello che diceva. La classe operaia, la classe operaia!» «Che classe \ La classe / operaia?»
«Diceva di riconoscere il \ nei mio / modo di fare dei nuovi insolenti che siano della nuova insolenza che la classe operaia che sarebbe ch'è la classe operaia che sarebbe la classe operaia. Non che strillasse proprio. Parlava con energia. E dice che una volta erano le vetture dei gran signori a prendersi tutta la strada coprire \ innaffiare / di fango le persone come lui. Ora siamo noi \ Mentre ora saremmo noi / coi nostri camion...» «Noi altri saremmo la Intendeva ora questo con classe operaia?»

¹⁹⁰ «C'era anche un bimbo che \vi/ strepitava. Litterio non si vedeva più con gli altri a giocare nella luce. il *** \nel gioco degli altri attraverso/ la luce. [...] Il bimbo strepitava. "Ma dagli retta, madre," Spataro esclamò», c. 106. Il passo recupera il tono che aveva caratterizzato la narrazione del cap. XXIV dello ZA, in cui il bambino «correva avanti e indietro sul camion con martello di piccoli piedi, ogni tanto con qualche piccolo grido» (ZA, terza puntata, cap. XXIV, p. 76).

«Noialtri... I \nostri/ camion... Dice che ci prendiamo tutta la strada senza badare a quello che succede [p. 110] dei pedoni. Cioè dei ciclisti, dei motociclisti, e \anche/ di ogni ~~sorta di vettura~~ \~~altra che~~ macchina/ che non sia un altro camion. Dice che il fatto di essere più grossi ci riempie il ~~poco cervello un un gozzo di gallina~~ il poco cervello che abbiamo.» [AM1, pp. 109-110]

Parole che, come si può agevolmente notare, mettono in luce il fatto che Carlo qualifichi tale mezzo di trasporto come simbolo della *classe operaia*, denotando, in tal modo anche l'orientamento politico e le scelte ideologiche di chi ne fa uso, in contrasto con la propria classe di appartenenza.¹⁹¹ Solo in un secondo momento il questurino verrà a sapere che gli uomini appartengono al villaggio,¹⁹² e solo allora il questurino anticipa, con la propria minaccia, «Allora i conti li faremo» (p. 111), i futuri sviluppi del rapporto con quel gruppo, sempre più cosciente della propria condizione sociale (mai, tuttavia, pienamente consapevole del proprio orientamento politico) e forte nella rivendicazione di un diritto che si scontrerà con le complesse burocrazie della neonata repubblica, senza tuttavia cedere alle provocazioni ricevute:

Dovevamo ~~farei~~ dargli la prova di quello che aveva detto che non aveva sbagliato nel suo ragionamento?» «Se la meritava...» «Ragazzi, ~~si se era la classe operaia~~ è vero che siamo la classe operaia, è stato meglio non dargliela. Ma lui dice... Di' tu Isidoro. Come ci dice?»¹⁹³

Il paragrafo si interrompe senza consentirci di leggerne la conclusione, affidata a una carta andata perduta. È tuttavia significativo che le ultime righe della p. 111 siano molto travagliate, e riportino numerose varianti e cassature apportate con numerosi segni di inchiostro che rendono illeggibili le lezioni espunte, che tuttavia non danno risposta alla domanda posta da Spataro, bensì sono ancora una volta dedicate al bambino Litterio, che con il suo martello sembra riprodurre il misterioso *tap tap* prodotto da Cerro.

¹⁹¹ Il passo, inoltre, porta con sé l'eco della disavventura pariniana narrata in apertura dell'ode *La caduta*, nel quale il poeta milanese critica la velocità dei carri ai danni degli indifesi pedoni. All'alta società ambrosiana si sostituisce la nuova classe emergente (così appare agli occhi di Carlo il Calvo) degli operai.

¹⁹² Chiamato, curiosamente, prima «Nuova Sorrento», poi «Nuova Parma», «Nuova Riferedi», queste ultime due soluzioni sostituite in interlinea sulle precedenti «Milano» e «Livorno», p. 111.

¹⁹³ A parlare è il personaggio di nome Spataro.

2.3.5. *Lo zio Agrippa in treno: «Perché dunque viaggia?» (pp. 112-125).*

XLVI - Ora¹⁹⁴ io mi domando è legittimo che il lettore si domandi se in questa storia del villaggio io racconti \ chiedersi se io non racconti, / in questa storia, anche di mio zio Agrippa e dei suoi viaggi avanti e indietro, perché la figlia mio zio può essere il padre della ragazza che si è messa con Faccia Cattiva. Infatti nel villaggio la ragazza era chiamata Siracusa come se fosse di Siracusa, e lo zio Agrippa era di Siracusa, e io e tutti i miei e lo zio Agrippa siamo \ O chiedersi se non racconti anche del villaggio e dei suoi uomini e di Faccia Cattiva eccetera, perché la ragazza con la quale si è messo Fac/cia Cattiva può essere, appunto, la figlia (e cugina mia) \ (e cugina mia) / che lo zio Agrippa sta cercando da più meno di tre anni più o meno tre anni per tutta l'Italia. Infatti Nel villaggio la ragazza è chiamata Siracusa, e io ho già dichiarato che siamo, lo zio Agrippa e tutti \ noi, delle parti di Siracusa.

L'avvio del cap. XLVI, contenuto sulla prima riga della p. 112, costituisce un inserto metanarrativo del narratore, che interpella il lettore ponendolo un tendenzioso quesito riguardo al perché stia narrando le due vicende e su cosa queste ultime abbiano in comune. La coincidenza fra la provenienza dello zio Agrippa e il soprannome dato alla ragazza, infatti, finora non era stata messa in rilievo in alcun modo, e anzi Siracusa aveva detto a Ventura, nella p. 101:

«E non è per te,» diceva. «È per me. Io non ho nessuna voglia di dovermi mettere a raccontare i fatti miei. E per questo non voglio sapere niente dei fatti tuoi.»

¹⁹⁴ L'avverbio è di uso frequentissimo negli *incipit* di numerosi capitoli: solo per limitarci ai capitoli precedenti, esso compare nei capp. VII, IX, XX, XXI (facciamo riferimento alla numerazione Z4, essendo questi capitoli assenti nelle carte di AM1).

escludendo l'ipotesi che il lettore potesse, anche in una situazione intima come quella nella quale si svolge il dialogo fra i due amanti, ottenere qualche elemento in più riguardo al loro passato. L'insinuazione, dunque, giunge come un "a parte" del narratore, che riprende il discorso lasciato interrotto numerosi capitoli prima – nelle carte a nostra disposizione, per altro, è in questo capitolo che lo zio Agrippa compare per la prima volta come attante – viene dunque ripreso con questo tentativo di connessione fra le due vicende, che verrà invece risolto in maniera del tutto differente nell'inchiesta giornalistica della quale ci occuperemo nel paragrafo successivo.

La supposizione che questa giovane possa essere la figlia tanto cercata dallo zio Agrippa porta con sé i probabili sviluppi su come il romanzo avrebbe potuto chiudersi, una volta intrecciati i fili che legano i diversi personaggi presentati, e allora il narratore si dilunga in un lungo elenco di possibilità:

*Dunque può ~~darsi~~ \accadere/, in questa storia, che un vecchio padre ritrovi la figlia^{***} scappata di casa, e che mio zio finisca di andare avanti e indietro, ~~in treno e in camion~~ che anche lui si fermi ~~che anche abbia lui una ricostruzione di una Nuova Siracusa~~. \che abbia anche lui, alla fine, ^{***} una vita di «riunione», una Nuova Siracusa./ [AM1, p. 112]*

Le ipotesi "in positivo" iniziano tuttavia a trasformarsi in numerosi «non so» quando il narratore incomincia a pensare a come lo zio avrebbe potuto coronare il desiderio di ricongiungimento con la figlia: se Carlo avesse visto Siracusa (cosa che, fino a quel momento non è mai accaduta) e se lo zio Agrippa gli avesse mostrato le foto della figlia e se dunque Carlo avesse potuto riconoscervi una somiglianza con qualche giovane del villaggio, allora sarebbe stato possibile convincere lo zio a scendere dal treno?

Ma lo zio Agrippa ~~sarà disposto~~ accetterebbe di lasciare il suo treno e interrompere il suo viaggio per Ma io non so dire se lo zio Agrippa possa lasciarsi convincere da Carlo il Calvo ~~ad andare con lui in~~ interrompere la sua andata o il suo ritorno e a ~~salire con lui fin su a un~~ visitare cercare con lui il quel \piccolo/ villaggio. Perché lo farebbe? A quale scopo? [AM1, p. 113]

Avrebbe infatti potuto unirsi a Carlo nelle sue prime spedizioni al villaggio, come quella narrata nella quarta puntata dello *ZA*, al termine della quale i due personaggi si separano perché Carlo è ormai giunto vicino alla sua destinazione. Durante quell'incontro, invece, lo zio Agrippa aveva avanzato la seguente richiesta: «Se vi accadesse di vedere mia figlia non me ne dareste avviso?»¹⁹⁵ e con la precisazione che «con la brava gente si sa sempre che cosa ci si debba aspettare. Se la vedessero me lo direbbero...».¹⁹⁶ Poco dopo, lo zio aveva giustificato la sua scelta di non voler verificare da solo la presenza della figlia al villaggio dicendo: «non penso più che avrei motivo di cercare mia figlia in un luogo simile [...] L'idea di quelle donne che dite mi fa pensare altrimenti».¹⁹⁷

Si insinua dunque l'ipotesi che il vecchio non viaggiasse tanto per trovare la propria figlia, quanto per il puro gusto di viaggiare, tanto che gli uomini e le donne con i quali viaggia dicono:

«Mi domando,» dice la buona donna, «S'egli non cerchi un ferroviere...» «Se non cerchi un frenatore o un macchinista^[sta], un macchinista \ «Un bigliettaio, un capotreno/...» «Invece di una figlia» [AM1, p. 120]

Lo si è accennato nella citazione della p. 112: il vero scopo dell'uomo è quello di rinnovare il senso di «riunione», di fondare una «Nuova Siracusa» come gli uomini del villaggio avevano fondato le loro “nuove” città in quel luogo sperduto nel quale avevano deciso di fermarsi. Il senso comunitario che ispira tanto l'anziano quanto gli abitanti del villaggio è la comune volontà di farsi comunità superando le distanze umane che avevano caratterizzato gli anni precedenti.

La carta intermedia fra le pp. 113 e 114, come riportato a p. 58, è andata perduta, ma è a questo punto opportuno fare riferimento al testo corrispondente dello *ZA* per comprendere come il narratore costruisca la propria argomentazione a favore della tesi ora esposta:

Ora io non posso più dire se lo zio Agrippa stia ancora cercando la sua figliola perduta, se davvero continui a volerla trovare, e se non abbia invece smesso di desiderare di trovarla, se non abbia trovato nei suoi treni qualcosa di più di quello ch'era per lui la sua figliola; se non

¹⁹⁵ *ZA*, quarta puntata, cap. XXX, p. 57.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 58.

¹⁹⁷ *ZA*, quarta puntata, cap. XXXI, p. 58.

vi abbia trovato, ad esempio, la cosa che lui chiama «riunione», e se non ci tenga a non perdere questo che vi ha trovato:

— questo guardarsi e studiarsi di tanti insieme per ore e ore, questo parlarsi senza che conti conoscersi o non conoscersi, questo perenne riprendere a conoscersi, tutto questo ch'è il viaggio, pur nei suoi molti disagi e nelle sue privazioni, nelle sue tribolazioni:

— e se insomma mio zio non viaggi ormai per viaggiare.¹⁹⁸

Dunque, ogni viaggio è degno di esser narrato, perché a esser protagonista non è tanto chi lo compie (in questo caso lo zio Agrippa) quanto il viaggio in sé, per il valore che esso assume, all'indomani della guerra, di ricerca della «riunione», presente in ogni riflessione che il narratore o lo stesso zio Agrippa compie sul suo andirivieni tanto da costituire il *leitmotiv* del romanzo.¹⁹⁹ Non è, tuttavia, un piacere, poiché viaggiare in treno «è lo stesso dimagrire di una settimana trascorsa picconando zolfo cento metri sotto terra» (p. 114), come dimostra la storia del «piccolo meridionale dalla pelle color d'oliva» (p. 114),²⁰⁰ che viaggia per vendere il proprio olio ma «rientra appena nelle spese» (*ibidem*). «Perché dunque viaggia?» (p. 115). La spiegazione verrà fornita nella p. 117:

Di molta parte ch'è del mondo nel quale in cui viaggiamo noi sappiamo soltanto ch'è parte oscura, notturna. Ma accettiamo di raccoglierne Ma noi amiamo di saperne questo soltanto; e non raccoglierne che quanto di locale di essa possano darecene con nomi neri letti alle \su \sui facciate, i suoni ferroviari che ovunque si ripetono, essendo propri del viaggio, e insieme propri dei luoghi attraversati, e insieme esotici nei \per i nei luoghi stessi ed esotici a noi. Così il nostro viaggiare è conoscere nelle gradazioni innumerevoli le molte dimensioni del conoscere, come le innumerevoli e molte del vivere stesso, da buio e da chiaro, e da ombra, da penombra, da occhi ora e ora da dita, nel visibile, nell'invisibile, nel percepibile, nell'impercepibile, e nel misto di percepibile e impercepibile, o

¹⁹⁸ *ZA*, settima puntata, cap. XLIX, p. 77.

¹⁹⁹ Cfr. Massimo Schilirò, *I treni di Elio Vittorini*, in *Narratori italiani del Novecento: dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre: esplorazioni critiche ventitré proposte di lettura*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 505-547, in particolare p. 539, nella quale, affrontando la tematica del treno in *ZA* l'autore mette in rilievo come il treno non sia solo mezzo di *quête* ma anche come «luogo di socializzazione» (p. 539).

²⁰⁰ La lezione iniziale, cassata, fa riferimento a un «siciliano borsanerista».

*anche appena dietro a un fiume di suono, dietro a uno ~~luccichio~~
di ~~baluginio~~ scintillio di odore, nell'immaginabile. Noi
abbiamo in larva d'idea di quello che sia il paese appenninico di
sopra ~~il~~ e intorno al paese di tunnels attraverso ~~il quale vi~~
~~entriamo e ne usciamo~~ cui passiamo; e poi abbiamo ad Ancona
uno stellato dai lumi ~~che sa~~ sopra tutto un monte ch'è un punto
esatto, un gomito, nella nostra Italia.*

La stessa oscurità che caratterizza i viaggi notturni e il mancato riconoscimento dei luoghi attraversati non sono, dunque, altro che il simbolo stesso delle «gradazioni innumerevoli» del conoscere, e consentono l'accesso a una porzione di sapere che l'assoluta evidenza delle cose avrebbe negato e, al contempo, permettono di comprendere con più chiarezza ciò che si trova già "alla luce". Non è un percorso lineare, edificante, formativo, è bensì costituito da tentativi, da coincidenze prese o perse: l'autore aggiunge così un ulteriore tassello alla complessa costruzione del mito del viaggio in treno avviata con *Conversazione in Sicilia* e chiusa con *La Garibaldina*. L'attenzione alla dimensione simbolica del viaggio notturno ricorda, infatti, da vicino il celebre passo di *Conversazione in Sicilia* nel quale Silvestro si risolve a prendere il treno della sera per recarsi dalla madre:

Suonava acuto in me il piffero e mi era lo stesso partire o non partire, chiesi un biglietto, lire duecentocinquanta, e mi restarono, del salario quindicinale appena riscosso, altre cento lire in tasca. Entrai nella stazione, tra i lumi, tra le alte locomotive e i facchini urlanti e cominciai un lungo viaggio notturno che per me era lo stesso di essere in casa, al mio tavolo sfogliando il dizionario o a letto con la mia moglie-ragazza.²⁰¹

La distanza fra i due brani, tuttavia, non potrebbe essere maggiore, poiché quello che per Silvestro era stato un "piffero" interiore, suonato dagli stessi «astratti furori» che lo avevano reso apatico, benché consapevole della necessità di agire, è ora, in AM1, il reale suono dei campanelli che annuncia «l'arrivo della coincidenza» (p. 118) a imprimere l'impulso al movimento. Inoltre, mentre il protagonista di *Conversazione in Sicilia* aveva una meta da raggiungere, i personaggi di AM1 sono ritratti nel loro viaggiare senza una meta: «Andiamo alla cieca per regioni di strade secondarie, strade ferrate secondarie non serbandone in bocca, da nomi e da cose, che un gusto di miele».²⁰² È dunque una

²⁰¹ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *ONI*, p. 575.

²⁰² C. 118. La lezione «gusto» è ascritta alla precedente «sapore».

disperazione differente da quella di Silvestro, più concreta, se si vuole, scandita dall'iterazione del fischio dei treni:

*Ora dorme a bocconi \ strappi di trenta trenta \ quindici o venti minuti e ha sempre una punta di antracite \ carboncino/ in un occhio, notte e giorno, e ha fumo di galleria nel respiro, ha fischio di treno che gli batte alle tempie col sangue delle arterie... Fischio di treno! Il fischio ai dischi, il fischio ai ponti, il fischio agli ingressi delle gallerie già incappucciato nella rassegnazione e soppresso come un uccello in un bavaglio *** \ preso al volo in un bavaglio, nell'atto stesso che avverte del e il fischio di sollievo liberazione dell'uscita alle uscite[...] [p. 115]*

La cassatura della lezione «nella rassegnazione» giustifica le affermazioni fatte sopra, dal momento che l'autore decide di non usare una parola che immediatamente avrebbe rimandato alla «quiete nella non speranza» del cap. I di *Conversazione in Sicilia*, trasferendo tale concetto nella similitudine dell'uccello catturato e poi rilasciato. Si ripercorre in tal modo la parabola il cui avvio era stato segnato da *Conversazione in Sicilia*: la ricerca del dialogo, grazie al quale Silvestro aveva trovato una cura al proprio mutismo, non si compie più grazie a un Gran Lombardo, bensì è cercata e realizzata da ciascuno dei viaggiatori attraverso il viaggio stesso, in quel viaggiare per viaggiare dello zio «dalla testa di passero» (non a caso, forse, torna il riferimento ai volatili nella citazione sopra riportata)

Le carte si interrompono prima della fine del capitolo, lasciando una lacuna testuale che si estende per alcune pagine²⁰³ e che non ci consente di ricostruire come l'autore abbia elaborato le conclusioni della propria riflessione, che tuttavia riportiamo secondo la lezione edita:

Io non vedo che occorre altro scopo del viaggio stesso a chi già ne abbia avuto, ripetute volte, tutto il pro e tutto il contro, e vi sia assuefatto. Né vedo che più occorra uno scopo di viaggiare a mio zio Agrippa, dopo tre anni di va e vieni.

Certo il piccolo pugliese che fa borsa nera d'olio si è messo in moto per tornaconto. E certo mio zio si è messo in moto per sua figlia. Ma il piccolo pugliese non resta nel moto per

²⁰³ Il testo si interrompe in corrispondenza di Z4, settima puntata, cap. XLIX, p. 78, «si può pensarla tutta intera» alla p. 80 della stessa puntata (cap. L), «di cenere in cui biancheggia a ogni ponte.».

semplice tornaconto; non ha un grande tornaconto. E io direi che lo zio Agrippa non vi resti esattamente per trovare sua figlia.²⁰⁴

Il viaggio, dunque, è ancora una volta caricato di valenze multiple e non immediatamente intelligibili, diviene veicolo di valori sociali e non semplicemente utilitaristici. È proprio il suo senso profondo che rimane, almeno in apparenza, inaccessibile a coloro che osservano i continui spostamenti dello zio Agrippa: «Può anche lui riconoscere ch'è un modo strambo» (p. 119). L'incomprensione, tuttavia, è solo apparente, poiché costoro sperimentano la socialità in un altro dei gesti naturali che si compiono quando si è in compagnia, quello di condividere il cibo:

*Vogliono dargli pane, dargli frittata, dargli polpette di *** \ un peperone farcito, un pomodoro, / e dargli un sorso di vino. Lo zio Agrippa non vuole che un fico secco: «Tra \ Gradirò un fico secco?» Essi rovistano nei loro panieri e la buona donna trova lo trova. «Ne ho... Ne ho...» diceva rovistando. [p. 121]*

Un ultimo elemento che occorre sottolineare è relativo alla geografia tracciata da Vittorini in queste carte: ogni città nominata, come nelle carte precedenti, è la tappa di un itinerario che copre l'intera penisola italiana, attraversata in tutte le direzioni percorribili dalla rete ferroviaria; al contempo, tuttavia, queste città descrivono una geografia onirica, nella quale ciascuna città può sostituirsi a qualunque altra (come si evince, ad esempio, dalla lettura della p. 68²⁰⁵), dal momento che a interessare al narratore non è solo la puntuale determinazione dei luoghi – alla quale pure dedica molta attenzione, come dimostrato dal fatto che alcuni fra i brani di più complessa elaborazione abbiano come oggetto le descrizioni dei luoghi attraversati²⁰⁶ – ma anche la volontà di universalizzare la condizione dello zio Agrippa e dei viaggiatori che lo accompagnano, così che ogni luogo può essere un altro, ogni storia particolare può elevarsi a paradigma, come era già stato

²⁰⁴ ZA, settima puntata, cap. XLIX, p. 79.

²⁰⁵ Cfr. *supra*, p. 123.

²⁰⁶ Un esempio evidente è fornito dalle cc. 116-117: Fischia a Messina il capostazione, e per mandare il treno e allora è \ è anche / la Sicilia un lamento dellei sue quelle sott sottili ringhiere verniciate di bianco che dai si confondono dai traghetti di confondono, in mezzo ai moli, solcati di rotaie, [...] Fischia a Messina \ di qua dallo stretto, a/ Villa S. Giovanni passato passato appena come la *** e quest'aria >***< il greto marino di questa prima Calabria \ e allora è piuttosto una strizzata d'occhio che ci danno anche i lumi nel loro ordine sparso lungo la mite linea della sera/ come se questa d'un greto marino e boschi in fiore, fosse una Calabria cui un'altra volesse fosse una Calabria cui ben altra dovrà succedere, da attraversare \ senza che si lasci conoscere/ nella notte profonda.

per la Sicilia di *Conversazione* e per il «mondo offeso» che Silvestro aveva incontrato sul treno. Si spiega dunque in tal modo il fatto che l'autore chiuda il cap. XLVII e apra il successivo dicendo prima di essere «un pezzo dopo Sant'Eufemia e un po' prima di Sapri, della brughiera di Eboli, della marina di Pesto» (cap. XLVII, p. 122) e, subito dopo, si chiede: «O non siamo piuttosto ripartiti da Rovigo e ci avviciniamo, da un quarto d'ora all'altro d'un meriggio d'agosto, alle ore quindici d'agosto a Ferrara?» (cap. XLVIII, p. 122).

2.3.6. *L'inchiesta giornalistica: un meta-«Politecnico»? (pp. 123-207).*

L'apertura del cap. XLVIII segna, pur nella continuità cronologica con il capitolo precedente, una novità essenziale per il romanzo, marcata dalla presenza della congiunzione avversativa «Ma» e della locuzione avverbiale «d'un tratto» nell'*incipit* della p. 123.²⁰⁷ Un uomo, infatti, interpella Agrippa chiedendogli se sia lui «lo zio Agrippa famoso» (*ibidem*) e si accosta per sentirlo parlare, rimanendone «ammaliato» (p. 124)²⁰⁸ finché non riesce ad avvicinarsi per presentarsi: «Sono un reporter²⁰⁹ giornalista» (p. 125). L'afa estiva, per altro, aveva già introdotto sornionamente all'ambito della carta stampata, ridimensionandone il ruolo culturale a mero strumento per ripararsi dal caldo:

Fuori passano lungo il treno poche persone che hanno giornali sul capo. Uno ha sul capo un fazzoletto bagnato. [...] Nel treno si è fatta quasi ombra con schermi di carta stampata, vi è quasi calma, quasi siesta e le due o tre rade voci che ancora si parlano

²⁰⁷ L'ampia porzione di testo intermedia fra l'*explicit* della c. 122 e l'*incipit* della c. 123 è andata perduta e corrisponde a Z4, ottava puntata, cap. LI, pp. 176-177 (da «e l'apatia che viene dall'afa» a «Perché solo non parla di come cerca e dove?»). Si veda p. 56. Un'altra lacuna si registra fra le cc. 123-124, corrispondente al testo di Z4, ottava puntata, cap. LI, p. 178 (da «È d'una curiosità gentile.» a «“Voi borsaneristi,” dice il friulano, “avete invaso»).

²⁰⁸ L'anziano riflette sul fatto che le prime classi siano invase dai borsaneristi e che «i signori più distinti» (c. 124) siano costretti «a viaggiare in piedi in terza classe» (*ibidem*).

²⁰⁹ La lezione «reporter» è inserita nell'interlinea superiore.

²¹⁰ Riportiamo in nota il brano (interamente espunto dall'autore e poi rielaborato nelle righe successive) non inserito a testo: «Pochi parlano anche sul treno. Vi è quasi la calma di una fermata nel primo mattino. E questo è come nel primo mattino, in Calabria, o in Puglia, udire la gente affacciata. C'è quasi calma, quasi siesta, sul treno, anche sul treno.»

sono come in Calabria, nel primo mattino, le voci degli affacciati. [AM1, p. 123]²¹¹

Tale sfondo prepara l'avvio del discorso-intervista del giornalista con lo zio Agrippa, che si dice «onorato» (p. 126) del fatto che il reporter lo cercasse da tempo e, curiosamente, ammette a sua volta di averlo cercato a lungo anche lui: «“Voglio dire,” mio zio risponde, “che appunto avrei avuto il piacere di²¹² conoscere una persona gentile come il signore”» (p. 127).

La risposta del giornalista provoca una reazione contrastante nell'anziano: il giornalista, accompagnato da un fotografo, afferma che vorrebbe avere «il piacere di intervistarlo» (p. 127). La p. 127 presenta, in questo punto, una espunzione che è opportuno riportare perché utile a vedere come Vittorini abbia progressivamente dato forma ai sentimenti dello zio:

~~Mio zio lo zio Agrippa si guarda intorno non sa che faccia fare è un po' deluso dalla risposta del signore. «Intervistarmi?» «Può essere una buona cosa» dice qualcuno. Il friulano e \ Egli e i suoi soci sono di pareri discordi \ in proposito/. «Può essere una buona cosa.» «È una buona cosa che ne facciamo favola sui gi[ornali] una favola «Che gli mettano a *** Che raccontino a tut- [...]»²¹³~~

L'autore preferisce dare maggiore rilievo al fatto che quell'intervista avrebbe potuto essere «una buona cosa» (p. 127), perché – elemento che si evince dall'integrazione della lacuna con il testo stampato in *ZA*, ottava puntata, p. 180 – «ne può avere un aiuto a trovare la figlia». La notizia della ricerca della figlia, dunque, non sarebbe più replicata dal passaparola innescato con i racconti dello stesso zio Agrippa, bensì affidato a un mezzo di informazione ben più efficace.

²¹¹ Anche il capitolo successivo, erroneamente denominato ancora XLVIII, si apre nella p. 125 con l'enfatica descrizione del caldo sofferto sul treno dai viaggiatori: *Il treno ha ricominciato a muoversi, non siamo più addentati dal sole dell'immo[bile] un immobile sole che ci addentava morsicava con la sua bocca incandescente ha ricominciato ora il sole non è più soltanto un'incandescenza si è sciolta l'incandescenza dell'immobilità e gli \ si è sciolta, e gli/ schermi di giornali vibrano ai finestrini nella brezza \ crescente/ della corsa.*

²¹² La lezione è inserita in interlinea sulla precedente «desideravo di».

²¹³ A questo punto, terminata la pagina, avrebbe dovuto seguirne un'altra con la prosecuzione del dialogo fra lo zio Agrippa e i giornalisti, che tuttavia non si è conservata.

Il riferimento alla reazione dello zio, invece, verrà ripreso nella p. 128,²¹⁴ nella quale il narratore torna a riflettere sulle reazioni dello zio alle parole del giornalista:

è eccitato, con gli occhietti che brillano, e ha secche, cornee, le labbra ~~affilate~~ schiacciate nel sorriso. Pur è ~~anche~~ \insieme/ deluso che il nobile interesse degli uomini per lui sia coinvolto in questo. Nella fotografia che \or/ ora gli hanno fatto \presa/ apparirà ~~quasi addolorato oltre che pieno di lusinga. Certo è lusinga~~ l'idea che la sua faccia ~~apparirà~~ sarà stampata su un giornale turbato o incerto tra lo sfavillio ancora vivace, ma non più intrepido, del suo compiacimento.

La delusione, dunque, muta in un più complesso sistema di reazioni contrastanti che comprende anche l'eccitazione e nel quale si possono riconoscere turbamento, incertezza e, al contempo, compiacimento. Se da una parte l'anziano è felice di aver destato la curiosità del giornalista, dall'altra non riesce a concepire fino in fondo le ragioni di chi desidera stabilire relazioni umane basate solo sull'interesse utilitaristico. Egli, infatti, aveva provato verso quell'uomo distinto e ben vestito che viaggiava in piedi in terza classe una curiosità volta al contatto umano, nella ricerca costante della «riunione»:

Non è lui stesso e ~~in p~~ \in/ se stesso che interessa agli uomini ai migliori agli uomini... Coglie il giornalista intento a trascrivere la sua ultima battuta, e allora il fotografo lo ferma, col suo obiettivo, come se fosse combattuto, tra lusinga e umiliazione. ~~Lo umilia aver capito~~ \Ha/ intuito che ~~ial~~ signore non importa nulla, personalmente, un fico secco abbia mostrato, in tal modo, di far solo un'attenzione professionale alle sue parole? fa conto solo professionalmente delle sue parole? [AM1, p. 128]

Occorre a questo punto notare un ulteriore aspetto significativo che l'episodio ci consente di cogliere. La descrizione del ritratto dello zio Agrippa, rubato dalla macchina del fotografo assomiglia ai tanti ritratti di uomini e donne presenti sul «Politecnico», i cui volti

²¹⁴ Tra la p. 127 e la p. 128 si registra la lacuna di una carta.

raccontano «*storie di vita e di lavoro*»,²¹⁵ ma che al contempo appaiono svuotati dalla propria individualità perché costituiscono un oggetto di interesse puramente professionale, o un «caso tipico», come conferma il giornalista:

*Si mette a parlare di una grande inchiesta che ha iniziato: [p. 129]
È sull'Italia minima che nessuno conosce, questo mondo segreto
come l'ha sconvolta la guerra e come \ nella sua nuova situazione
del dopoguerra; / oggi vive \ e su quali speranze e tragedie
nasconda, quali e tragedie nasconda. «Voi ne siete un caso
tipico,» dice a mio zio. «Così di voi,» egli dice, «non
m'importano, in fondo, le opinioni. Posso anche ammettere
\ convenire con voi stesso / che non ne abbiate \ una / . M' \ Ma m' /
importa la vostra persona. M'importa Cioè la vostra maniera di
reagire... E la vostra storia. Voi siete un caso tipico, signore.» [AM1,
pp. 128-129]*

Le modalità di approccio del giornalista e del fotografo al suo seguito sembrano dunque riprodurre quelle che portano alla redazione delle inchieste del «Politecnico», la rivista-simbolo del fermento culturale dell'immediato dopoguerra e principale sede di quello che Marina Zancan ha definito un «discorso sulla ricostruzione nazionale»²¹⁶ (intesa sia come ricostruzione materiale sia come necessità di «rigenerazione della società italiana»²¹⁷) uno dei principali argomenti di interesse.²¹⁸ Il settimanale einaudiano, infatti, condivide con il nucleo narrativo del romanzo dedicato allo zio Agrippa l'esigenza di far circolare le

²¹⁵ Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 132.

²¹⁶ Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 132. Cfr. inoltre Romano Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971, p. 31: «tutta la problematica politica della sinistra nell'immediato dopoguerra ruota intorno al motivo della "ricostruzione nazionale" e della solidarietà interclassista necessaria per raggiungere tale obiettivo. Tale politica accomuna tutte le riviste politiche e soprattutto politico-culturali [...] della sinistra – da quella moderata (La nuova Europa) a quella dell'ala centrista del Partito d'Azione (Il Ponte) sino ai periodici marxisti o largamente ispirati al marxismo in varia misura legati al PCI (Rinascita, Società, Il politecnico) – che si assumono il compito di diffondere a livello culturale l'ideologia della ricostruzione».

²¹⁷ Lettera del 24 settembre 1945, inviata ai collaboratori del «Politecnico», in *AP*, p. 22.

²¹⁸ Ricostruzione, industria, cultura, arti, scienze, ideologia marxista, sono fra i temi principali, spesso animati da un respiro internazionale (si ricordino le inchieste sulla Cina, sull'America Latina, sul Sud Est asiatico). Si veda, ad esempio, la lettera inviata a Giulio Einaudi il 6 luglio 1945, che ben testimonia quali fossero i temi e gli obiettivi della rivista: «Al settimanale occorre avere informazioni continue sull'attività culturale nell'U.R.S.S. dall'arte dalla tecnica e dalla scienza pura alle organizzazioni sociali. Occorrono inoltre informazioni sul modo in cui nell'U.R.S.S. si impostano e si risolvono i problemi della ricostruzione. Occorrono riviste e libri che documentino di queste attività e il più gran numero possibile di fotografie» (*AP*, p. 11)

«storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori»²¹⁹ e «quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica». ²²⁰ Questa sezione del romanzo costituisce dunque una sorta di “doppio” del «settimanale di cultura contemporanea»²²¹ che, come è noto, Vittorini diresse nei suoi due anni di vita, dal 29 settembre 1945 al dicembre 1947 e la cui influenza sullo *Zio Agrippa*, prima, e sulle *Donne di Messina* nell'edizione del '49 poi, è inconfutabile.

I rapporti che la rivista (prima settimanale, e dal maggio 1946 mensile) stabilisce con le prime due edizioni del romanzo sono, lo anticipiamo sin da adesso e lo puntualizzeremo nel corso delle prossime pagine, di tipo tematico, ideologico e anche stilistico, poiché il discorso critico condotto sulle pagine del «Politecnico»²²² ha numerose analogie con quanto Vittorini espone nel proprio romanzo, a partire dal fatto che, come nella redazione delle riviste si alternano voci e giudizi dei numerosi collaboratori in articoli di natura diversa, così nel romanzo, grazie all'espedito dell'inchiesta giornalistica, l'autore avvia una narrazione “polifonica”, o, secondo la definizione di Maria Corti, «insieme unitaria e plurifocale»,²²³ nella quale le diverse voci si alternano secondo il proprio punto di vista, pur rimanendo compatte nel narrare una stessa vicenda: questi espedienti narrativi forniscono, inoltre, un esempio di quel bisogno di fornire “documenti” espresso dalle riviste sorte all'indomani della guerra, come «Società» o «Il Politecnico», entrambe alla ricerca di «scritture che appaiono non compiutamente risolte dal punto di vista artistico», ma che hanno «un ruolo [...] indispensabile e funzionale nello sforzo di costruire una nuova letteratura».²²⁴ La complessa struttura del romanzo, che si costituisce di due cronotopi (quello ambientato sul treno, con protagonista lo zio Agrippa; quello ambientato nel villaggio, con protagonisti Ventura e Siracusa) e di molteplici espedienti narrativi (il “Registro” degli abitanti e la narrazione in terza persona, l'inchiesta giornalistica reale e quella inventata dal narratore), sarebbe dunque un tentativo di

²¹⁹ Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204, la citazione a p. 1186.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Questo il sottotitolo della rivista.

²²² Si veda, in proposito, la lettera che Vittorini indirizza a Claude Roy il 20 dicembre 1947: «Una rivista è soprattutto un indirizzo critico», scrive Vittorini a Claude Roy, in una lettera nella quale affronta il problema dell'essere «à gauche» o «à droite» e dell'esserlo «politiquement» o con l'intelligenza (e sostenendo che non vi possa essere intelligenza vera che à gauche), in *AP*, pp. 147-148.

²²³ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 49.

²²⁴ Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 132. Si veda anche Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, BUR, 1977, p. 177: «Pensiamo che la tendenza a inserire materiali sociologici nella narrazione sia l'eredità più consistente che gli ha lasciato sul piano narrativo l'esperienza de “Il Politecnico”».

trasposizione letteraria di alcuni dei più ricorrenti “generi” narrativi fondati dalla «“scrittura” clandestina» sulle cui basi si fonderanno i «generi letterari del neorealismo»,²²⁵ che sfoceranno, citando ancora Maria Corti, in una «catena di racconti con esito corale».²²⁶ Ciò che conta sottolineare, anche al fine di non indurre a scorretti inserimenti del romanzo vittoriniano all’interno della problematica categoria del “Neorealismo” (nella quale nessuno dei romanzi vittoriniani è pienamente ascrivibile), è il fatto che Vittorini inserisca *nel romanzo* una struttura “secondaria” come l’inchiesta giornalistica e la polifonia di voci narranti, ma non fondi l’intero romanzo sulla base di tale espediente, ponendosi spesso, come vedremo, per mezzo del narratore in prima persona, alcune domande metatestuali rispetto alla lunghezza dell’inchiesta e quasi privandola di veridicità documentaria nel momento in cui decide di inserire nella narrazione una inchiesta immaginaria sul modello di quella reale.

Non si ricostruirà, in questa sede, l’intera vicenda della rivista, che già altri hanno ampiamente affrontato,²²⁷ bensì si tenterà di collocare – individuando in quali termini tale operazione è plausibile – l’elaborazione di ζA ²²⁸ all’interno della tensione intellettuale che anima Vittorini tra il 1945 e il 1947, anni nei quali nasce e si consuma l’esperienza del «Politecnico».²²⁹ Non è dunque da escludere che le pagine delle quali qui ci

²²⁵ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 42.

²²⁶ Ivi, p. 50.

²²⁷ La bibliografia in merito è molto vasta, componendosi sia di scritti di commento coevi (imprescindibile, per cogliere gli aspetti del dibattito che si svolgeva in quegli anni, è Mario Alicata, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», 5-6, maggio-giugno 1946; *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea culturale del PCI nel 1945-47*, con interventi e studi di F. Lupetti-N. Recupero et al., Milano, Lavoro liberato, 1974; Franco Fortini, *Che cos’è stato «Politecnico»*, «Nuovi Argomenti», 1, marzo-aprile 1953, pp. 183-200, poi in *Dieci inverni*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 39-58 [II° ed.: Bari, De Donato, 1974, pp. 59-79]) sia di analisi relative alla storia della rivista (tra i principali e più noti: Marina Zancan, «*Politecnico*» settimanale (settembre 1945-aprile 1946), «Rassegna della letteratura italiana», 76, 1972, pp. 412-430; Ead., «*Politecnico*» e il Pci tra Resistenza e dopoguerra, «Il Ponte», XXIX, 7/8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 994-1010; Ead., *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Marsilio, Venezia, 1984; Ead., «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, in *Il demone dell’anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2009, pp. 83-99; Gian Carlo Ferretti, *Gli astratti furori del «Politecnico»*, «Rinascita», 40, 10 ottobre 1975, pp. 21-22; Id., *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Mursia, Milano, 1981² (1968), pp. 357-366; Id., *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 69-114; Anna Panicali, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l’attività editoriale*, Mursia, Milano, 1994, pp. 204-228; Vittorio Spinazzola, *Elio Vittorini e «Il Politecnico»*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 203-208. Si segnalano anche due antologie di scritti “politecnici”, la prima, *Il «Politecnico»: antologia critica*, a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Lerici, 1960; la seconda, *Elio Vittorini, Cultura e libertà: saggi, note, lettere da «Il politecnico» e altre lettere*, introduzione di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001; Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 121-127; e infine, il recentissimo contributo di Marina Zancan, «*Il Politecnico: progetti per una nuova cultura*, in *Vittorini nella città politecnica*, Pisa, Ets, 2018, pp. 9-18. Si segnala inoltre la tesi di dottorato di Caterina Francesca Giordano dal titolo *Elio Vittorini: letteratura, critica e società*, discussa presso l’Università di Roma Tre nell’a.a. 2013/2014 e reperibile all’indirizzo <http://hdl.handle.net/2307/4300>.

²²⁸ Vale a dire, l’elaborazione di ζA , servendoci tuttavia anche di *DMI* per segnalare le invarianti nelle due edizioni.

²²⁹ Una tensione intellettuale che anima, più in generale, molti degli intellettuali che, seppur non direttamente gravitanti attorno all’orbita della rivista einaudiana, ne condividono le modalità d’intervento sulla realtà. Fra tutti, è necessario segnalare la figura di Rocco Scotellaro, che con Vittorini intrattenne un dialogo epistolare e che, tuttavia, non fu né un autore né un lettore del «Politecnico», perché – lo scrive in una lettera del 2 aprile 1947, «Ora sono qui

occupiamo siano state redatte proprio in concomitanza dell'ultimo anno di esistenza della rivista, poiché non sono di certo casuali le costanti tematiche e argomentative tra il primo nucleo del romanzo e gli scritti a firma di Elio Vittorini o di altri autori presenti nel settimanale.

Torniamo ora alle carte di AM1. Andando avanti nella lettura della p. 129, apprendiamo che, per convincere Agrippa a concedere l'intervista, i giornalisti si servono di alcuni argomenti di sicura presa: il primo è il fatto che l'inchiesta, che «ha una visione umanitaria, che ha un'importanza sociale, che non mancherà di avere, certamente dei risultati» (p. 129), verrà pubblicata su un «settimanale illustrato con un pubblico di centomila lettori»,²³⁰ provocando un moto di vanità nello zio Agrippa, che pure continua a non voler acconsentire a concedersi:

*Leggermente irritato d'incontrare resistenza esitazione
l'esitazione, di mio zio, egli lo mostra sempre di più e ha un tono
sem[pre] meno gentile. Mostra impazienza. Mio zio invece ha un
rigurgito di compiacimento che rasenta il rossore a quei
centomila vedendosi già sotto gli occhi sentendosi già addosso
gli occhi dinanzi a quelle centomila persone da cui potrà essere
guardato. [p. 130]*

Il secondo argomento addotto dal giornalista, invece, è relativo al fatto che il giornale aveva già ospitato un'intervista «a dodici di un villaggio ch'è un altro caso tipico come voi» (p. 131), essendo «uno dei casi di iniziativa popolare che si sono manifestati qua è là...» (*ibidem*). Se si osservano le due inchieste sulla Fiat e sulla Montecatini, pubblicate rispettivamente sui numeri 1-3 e 15-17 del «Politecnico», troveremo una struttura simile

al mio paese, un grosso borgo agricolo della Lucania. Non ti desterà meraviglia sapere che il tuo giovane amico amante della letteratura, e che ti manda poesie, è il sindaco di questo paese, voluto dagli elettori della lista "Aratro". Uno dei più giovani sindaci – mi dicono: sono nato nel 1923. Stretto dalle cose amministrative, dai manovali che chiedono lavoro e sfamarsi, dal problema di mettere su un ospedale, non leggo "Politecnico". Non arriva e abbonarsi è poco facile. Scrivo anche raramente. In compenso, vivo una esperienza dura, ma necessaria, utile» (Rosalma Salina Borello, *A giorno fatto: linguaggio e ideologia in Rocco Scotellaro*, Matera, Basilicata editrice, 1977, p. 11). In una lettera del 3 luglio 1949 (conservata in APICE, FEV, corrispondenza ricevuta, busta 8) Scotellaro richiama alla memoria del destinatario la lettera precedente e racconta brevemente i fatti accaduti nella sua vita in quei due anni: «Mi son capitati nel frattempo buoni e cattivi eventi (ero sindaco, dopo il 18 aprile doveti subire la crisi del gruppo e dimettermi, fui arrestato per poche ore, si rifecero le elezioni, tornai sindaco, lo sono tuttora in un ambiente malvagio e ecclesiastico)».

²³⁰ Che dietro a questa descrizione si possa celare il settimanale einaudiano è possibile, benché il numero di lettori risulti iperbolico (la rivista arrivava a vendere 22.000 copie, cfr. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 78), come dimostrano anche le carte: «di centomila lettori», infatti, è una correzione immediata, sul rigo, in sostituzione di un precedente «numeroso» (AM1, c. 129).

a quella esposta sinteticamente dal giornalista: «la storia del grande capitale italiano; la storia della classe operaia italiana; la realtà del paese in funzione della sua ricostruzione»,²³¹ alla quale si affianca l'elemento iconografico non solo come mero supporto, bensì come parte della stessa inchiesta, in un perfetto equilibrio fra testo e immagine che si integrano sinergicamente.

La scelta dello zio Agrippa e di altri «casi tipici», inoltre, risponde all'esigenza del reperimento di precisi temi e materie di discussione, che Vittorini stesso aveva indicato nel programma-progetto del «Politecnico»:

9. Un problema della ricostruzione in Italia. Come il problema è stato risolto.

Per es.: La Caproni si è trasformata in industria di pace. Analisi critica di tale trasformazione. È buona? È cattiva? È una soluzione duratura? Si poteva fare meglio? Ecc. con fotografie. opp.: la FIAT lavora. Che cosa produce? Con quali mezzi? In quale misura? Può produrre di più? ecc.

10. Altro problema della ricostruzione in Italia. Problema ancora da risolvere.

Per es.: Un terzo di Milano è ancora in macerie. Impostazione del problema. Modo di risolverlo. Che cosa si oppone alla risoluzione. [...]

Il concetto di ricostruzione non riguarda soltanto il nuovo che sorge dalle macerie del vecchio, ma anche il nuovo che si afferma contro il vecchio rimasto vivo. [...]

11 bis Collaborazione dei lettori sui problemi della ricostruzione. Continuazione della terza per il n. 10.²³²

Da questo breve estratto emerge chiaramente come Vittorini progettasse la fisionomia del settimanale secondo una ripartizione in nuclei tematici e soprattutto come volesse impostare la struttura di ciascun articolo e come già avesse chiare alcune prime questioni particolari sulle quali egli riteneva necessario concentrarsi. Rispetto ai problemi della ricostruzione, Vittorini individua tre diversi aspetti, quello dei “problemi risolti”, quello dei “problemi irrisolti” e infine la richiesta della collaborazione dei lettori riguardo a questo tema. Accostando poi il presente progetto a quello del sommario del primo numero,²³³ si vedrà come tale schema si concretizzi nella frammentazione dell'argomento “ricostruzione” in diversi punti: «inchiesta sulle industrie», «impiego degli esperti tecnici

²³¹ Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 132.

²³² Elio Vittorini, *Il programma del «Politecnico»*, «Quaderni piacentini», III, 17, pp. 27-35 (ripubblicato in *AP*, pp. 403-414), le citazioni alle pp. 28-29.

²³³ Pubblicato in *AP*, pp. 415-418, copia dattiloscritta reperita tra le carte di Albe Steiner. Il n. 1 della rivista, com'è noto, uscirà il 29 settembre 1945.

nelle industrie», «come funziona la “FIAT”»,²³⁴ elementi che ritroviamo – benché con variazioni – sul primo numero pubblicato, negli articoli *Inchiesta sulla F.I.A.T. L'Italia e la FIAT* (l'unico siglato, P. S., presumibilmente Paolo Succi,²³⁵ nome sul quale torneremo), *Breve storia della FIAT, Storia privata di Agnelli ... e di Valletta; Pesenti dice come nazionalizzare la FIAT*.

Quello descritto dal giornalista del romanzo e testimoniato dai documenti sopra citati, tuttavia, non è un processo al quale i collaboratori del settimanale giungono in modo immediato e intuitivo, ma il frutto del dibattito fra i membri della redazione, del quale abbiamo testimonianza attraverso l'epistolario vittoriniano, che ci consente di approfondire *in quale modo* tali testi venissero costruiti dalla redazione. Si veda la lettera inviata a Massimo Mila il 31 luglio 1945:

Caro Mila,

ti parlo soltanto del materiale sulla FIAT. Ti dirò subito che per questo tipo di lavoro non ci siamo ancora intesi. Anche rielaborando articolo e dati non si può ottenere che una relazione sul noto refrain «Tout va très bien Madame la Marquise». [...] Non è possibile che da un complesso industriale come la FIAT non ci sia da tirar fuori un vero e proprio problema da esaminare con mentalità critica anche se costruttiva. [...] Ma anche restando sul piano di una valutazione statica di quello che è oggi la FIAT, si sarebbe almeno potuto andare incontro all'interesse dei lettori facendo una breve storia (più o meno raccontata, più o meno romanzata) di quello che è stata la FIAT dalla sua nascita fino alla crisi nazifascista [...]. Non ridere se ti raccomando la necessità di rendere l'articolo interessante fino al punto che di solito ti fa dire divertente.²³⁶

L'interesse del direttore è rivolto dunque da un lato alla *dinamicità* dell'informazione, intendendo con essa un nuovo modo di approfondire le «questioni intrinseche»²³⁷ e di non accostarsi alla materia con un mero atteggiamento informativo ma addentrandosi nelle questioni profonde, nel racconto,²³⁸ appunto; dall'altro, connesso a quello appena illustrato è il problema del lettore, che Vittorini intende raggiungere destando in lui un

²³⁴ Ivi, p. 416.

²³⁵ Stando all'elenco di collaboratori fornito da Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 69-70.

²³⁶ AP, pp. 15-16.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ La questione è trattata anche in una lettera inviata a Marcello Venturi il 19 dicembre 1945, nella quale Vittorini chiede un articolo su Pocari, paese in provincia di Lucca: «Questo lo schema, ma tutto deve essere raccontato, vivo». Cfr. AP, p. 39. L'articolo uscirà sull'ultimo numero, il n. 29, del settimanale, con il titolo *Gli anni non passano in un paese italiano*, ed effettivamente Venturi seguirà le direttive di Vittorini che gli chiedeva di inserire informazioni sulla storia, sul lavoro, sugli abitanti, sulle condizioni di giovani e donne, dividendo il suo articolo in una parte introduttiva, cui seguono tre paragrafi intitolati “Cosa mangiano”, “La loro infanzia” e “Soldi con soldi e miseria con miseria”.

interesse tale da trasformare un'inchiesta giornalistica (che, per le tematiche trattate e per il rigore con il quale esse vengono esposte, è un genere *grave*) in una lettura divertente, intendendo con tale termine la vivacità narrativa, ottenuta anche grazie all'interazione tra scrittura e immagine del quale sopra si è detto: tale intento, per altro, si può anche leggere in una cassatura contenuta nella p. 127, «È una buona cosa che ne facciamo favola». La «gran norma dell'interesse» di manzoniana memoria²³⁹ passa, dunque, dalla letteratura romanzesca alla scrittura giornalistica, e viceversa. Da quanto detto si evince, infatti, come l'inchiesta che leggiamo sul romanzo rappresenti, per così dire, una *mise en abîme* del principale mezzo di analisi della realtà proposto dalla rivista einaudiana. A ciò occorre aggiungere un ulteriore elemento, legato agli intenti stessi del settimanale:

«S'egli forse conoscesse il modo in cui scrivi di loro...» «Hai ragione,» dice il giornalista. Sorride. «Noi ci comportiamo come se tutti ci leggessero.» Sorride di sé e prende dal fotografo un giornale a molte pagine \fruscianti giornale,/ lo spalanca dinanzi a mio zio, glielo posa sulle ginocchia. [p. 131]

Il giornalista, facendo di Agrippa contemporaneamente un lettore e un «caso tipico», mette in atto uno dei meccanismi primari di coinvolgimento dei lettori del «Politecnico», ai quali Vittorini si rivolge – già in sede programmatica – con ripetuti appelli alla partecipazione attiva²⁴⁰ alla formazione di una «nuova cultura»,²⁴¹ nel tentativo di costruire «un rapporto organizzativo e produttivo»²⁴² «a più voci»,²⁴³ che tuttavia non prenderà mai forma a causa delle intrinseche contraddizioni della rivista (apertura e

²³⁹ Rimane attuale, dunque, anche nella metà del XX secolo, quanto Giovanna Rosa scrive in merito al lettore della seconda metà dell'Ottocento: «Se la lettura diventa soddisfacimento ludico di attese incondite, attività di svago non rituale («ora si legge al sol fine di leggere», Fichte), compito primo dell'autore è raggiungere con mezzi d'arte un'utenza ampia e disomogenea, assicurandosi il dialogo diretto con un lettore dal profilo indefinito. Qui scatta il paradosso: il romanziere quanto più invoca la piena indipendenza da ogni vincolo sociale e normativo e rivendica a sé il diritto di comporre *iuxta propria principia*, tanto più si pone come scopo irrinunciabile d'essere «interessante», di scrivere cioè un'opera in grado di catturare l'attenzione del pubblico non umanisticamente educato: l'attività di scrittura si dichiara tanto più *disinteressata* quanto più punta all'interessamento dei suoi fruitori, dai quali pretende una fama imperitura, sostenuta e concretata in un immediato e tangibile apprezzamento monetario» (Giovanna Rosa, *La lettura romanzesca e la «gran norma dell'interesse»*, in *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di Lodovica Braida e Mario Infelise, Torino, UTET, 2010, pp. 143-162, la citazione a p. 132)

²⁴⁰ La redazione chiede non solo opinioni su quanto via via viene pubblicato, ma anche una più attiva partecipazione attraverso la proposta di temi o di articoli.

²⁴¹ Questo l'appello con il quale si apre il primo numero del settimanale, il 29 settembre 1945.

²⁴² Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 359.

²⁴³ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 209: «varia il modo del racconto, ma il senso che scaturisce dall'insieme è uno solo, perché uno solo è l'obiettivo che accomuna tutti i linguaggi: scoprire il valore umano di ogni conoscenza».

intellettualismo, formazione e informazione, avanguardia e paternalismo).²⁴⁴ «Il Politecnico» settimanale, infatti, intendeva fornire lettori diversi per cultura e formazione gli strumenti per comprendere meglio la realtà, al fine di «togliere ostacoli e impedimenti nella possibilità per gli uomini di diventare soggetti di cultura di coscienza».²⁴⁵ La proposta della cultura democratica e accessibile passa dunque attraverso l'analisi della contemporaneità servendosi di un linguaggio quanto il più possibile semplice chiaro e vicino al lettore, senza tuttavia semplificare la complessità di alcune questioni: a questo scopo risponde la scelta di diversi registri e diverse modalità espressive (da più parti è stata notata una diversificazione dei registri tra gli articoli e i testi “di servizio”, di più immediata comprensione e dal tono più colloquiale), oltre alla distribuzione di uno stesso tema su più articoli di diversa natura (inchieste, interviste, ritratti, analisi economiche ecc.). Come ha notato Anna Panicali, infatti, «ogni articolo (ma anche ogni sequenza d'immagini) lungi dall'assumere l'aspetto della trattazione, viene pensato come un agile esperimento narrativo che cattura il lettore e lo coinvolge sia intellettualmente, sia affettivamente».²⁴⁶ Per tale ragione quella dell'inchiesta è tra le forme predilette nel settimanale, dal momento che rappresenta «uno dei luoghi della sperimentazione di quel nuovo linguaggio di cui la redazione indica la necessità: essa, come vedremo, consente un discorso continuo e concluso, ma articolato sull'intero ventaglio delle possibili tematiche; [...] sembra garantire la possibilità di tenere ravvicinate analisi teorica e realtà quotidiana, storia e vita, emittente e destinatario».²⁴⁷

Nel romanzo, a dare forma narrativa a queste riflessioni è il giornalista stesso, che racconta allo zio Agrippa, lettore e potenziale soggetto di scrittura, come sia nata l'idea dell'inchiesta sul villaggio. Vediamo la p. 132:

«Io faccio saltar fuori la storia della \sua/ [del villaggio] ricostruzione da tutti e dodici insieme gli interlocutori prima per lo scorso anno, da luglio a dicembre, che è la prima puntata, poi per quest'inverno che è la puntata attuale, e infine, per il maggio il giugno e il luglio di quest'anno che sarà la puntata

²⁴⁴ Ivi, pp. 361-362.

²⁴⁵ Così scrive Vittorini in risposta all'intervento di Concetto Marchesi sul primo numero della rivista, *Intervento (in risposta a C. Marchesi sulla scuola)*, «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

²⁴⁶ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 206.

²⁴⁷ *Ibidem*.

~~prossima.» Ma vorrei che notaste,» dice a mio zio, «come mi astenga dal giudicare le loro azioni. «È un villaggio che mi interessa,» dice mio zio. «E allora leggete. «Bene. Non avete che da leggere «Allora leggete e sarete contento «Leggete e vi interesserà di più. Vorrei che notaste come non *** mai di giudicare le cose, e lasci invece che parlino le cose stesse. Io scrivo appunto per destare l'interesse dei lettori.²⁴⁸ «Leggete e vi interesserà di più. E la stessa cosa che è il villaggio \è/ per voi, sarete \potete essere/ voi per centomila persone.~~

La costruzione del brano rivela numerosi elementi utili, ancora una volta, a provare l'ipotesi di una "matrice politecnica" per l'episodio: il sintagma «destare l'interesse», presente nella cassatura, è usato anche nel programma del «Politecnico» che abbiamo citato a p. 151, oltre al fatto che le precisazioni che il giornalista offre circa la periodicità delle puntate dell'inchiesta richiama alla memoria le diverse parti in cui uscì l'inchiesta sulla Fiat, nei nn. 1-3 della rivista. Infine, la precisazione, poi espunta, che il giornalista compisse il proprio mestiere *senza inserire giudizi personali* (precisazione che, agli occhi dello zio Agrippa, è superflua, in quanto lui crede «che il villaggio lo si possa accettare», p. 133) contiene l'eco delle parole scritte da Vittorini in una lettera al padre, nella quale si chiedono nuovi articoli e si manifesta l'intenzione di usare le stesse parole usate dalla gente per raccontare al pubblico la loro storia:

Ancora, vorrei delle biografie autentiche di zolfatari, contadini delle varie categorie ecc. È un nuovo lavoro che penso di inaugurare presto sul «Politecnico». Far raccontare alla gente anche più umile la propria vita in una cartella, e poi usare le loro stesse parole per compiere una specie di dramma con decine e decine di personaggi, tutti dal vero (mi raccomando nome e cognome e fatti autentici). [...] Penso con molta insistenza a questo genere di lavoro. Dovrebbe essere una novità assoluta.²⁴⁹

È proprio quella appena indicata la struttura che assumerà l'inchiesta inserita nel romanzo, contenuta nelle pp. 139-191 (capp. L-LI), nelle quali si alternano le voci di sei

²⁴⁸ La cassatura, oltre ai consueti tagli orizzontali, è indicata con altri tagli obliqui che attraversano l'intero periodo.

²⁴⁹ Lettera al padre, 22 dicembre 1945 (in *AP*, pp. 42-45, la citazione a p. 43. Sullo stesso passo e sui legami con l'inchiesta sulla FIAT si è concentrata anche Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 214.

abitanti del villaggio²⁵⁰ – la vedova Biliotti (Zaira Torzinelli), Bartolomeo Manera, Cataldo Chiesa, Elvira La Farina, Carmela Graziadei, Cattarin – le quali, tuttavia, precisa il narratore, sono «tutte secondarie [...] in rapporto al dramma finale» (p. 139), anticipando in tal modo la svolta narrativa che subirà il romanzo. La narrazione si frammenta così in un coro di voci soliste che si avvicendano nel racconto sull'«inverno che i nostri trascorsero nel villaggio» (p. 135), generando un ulteriore piano narrativo e una moltiplicazione dei punti di vista, che riassumiamo schematicamente nella seguente tabella, rispettando i nomi assegnati dall'autore:

narratore	pagine
Zaira Torzinelli (vedova Biliotti)	pp. 139-140
Caterini Michele detto Cattarin	pp. 140-141
Vedova Biliotti	pp. 141-142
Bartolomeo Manera	pp. 142-143
Cataldo Chiesa	pp. 143-145
Elvira La Farina	pp. 145-147
Carmela Graziadei	pp. 147-150
Bartolomeo Manera	p. 150
Cataldo Chiesa	pp. 151-152
Manera	p. 152
Cattarin	pp. 153-154
Manera	pp. 154-156
Elvira La Farina	pp. 156-157
Carmela Graziadei	pp. 157-159
Cataldo Chiesa	pp. 159-161
Vedova Biliotti	pp. 161-162
Carmela Graziadei	pp. 162-165
Vedova Biliotti	pp. 165-166
Bartolomeo Manera	pp. 166-168
Vedova Biliotti	pp. 168-170
Bartolomeo Manera	pp. 170-172

²⁵⁰ Benché avesse prima indicato che i cittadini intervistati erano dodici, il narratore si concentrerà solo su sei di essi giustificando tale selezione solo nella p. 191.

Vedova Biliotti	pp. 172-174
Cataldo Chiesa	pp. 174-175
Vedova Biliotti	pp. 176-177
Cataldo Chiesa	pp. 177 ²⁵¹
[Vedova Biliotti]	pp. 178-179
Cataldo Chiesa	pp. 179-181
Elvira La Farina	pp. 181-182
Carmela Graziadei	pp. 182-187
Elvira La Farina	pp. 187-189
Carmela Graziadei	pp. 189-191

Le pagine dell'inchiesta sono precedute dal cap. XLIX, (AM1, pp. 133-139), che contiene numerose precisazioni fornite dal narratore riguardo alle pagine seguenti. La prima è il fatto che l'inchiesta

*passò, è da dire, quasi inosservata tra ~~il pubblico~~ *** ~~il pubblico~~
di quel giornale che la lesse \ coloro che la lessero/ l'estate del '46,
mentre si trovavano ai bagni al mare [...] [p. 133]*

smentendo ciò che il giornalista aveva affermato, riguardo al fatto che lo zio Agrippa avrebbe potuto ricevere un tornaconto in termini di “visibilità” e ciò lo avrebbe aiutato nella ricerca della figlia. Un ulteriore elemento è poi legato alla perdita, da parte del narratore, dei numeri della rivista contenenti l'inchiesta che si appresta a riprodurre, per via del fatto che la madre e la nonna ne avessero fatto – proprio come i viaggiatori che si servivano dei giornali per ripararsi dal sole – un uso improprio, poiché li avevano usati per accendere il fuoco. Per tale ragione, precisa poi il narratore, benché potesse procurarsi i numeri altrove, cercherà «di ricostruire a memoria quanto dell'inchiesta mi fa comodo»²⁵² adducendo la seguente giustificazione:

²⁵¹ Come abbiamo segnalato sopra, tra la c. 177 e 178 si registra una lacuna narrativa, che si colloca tra Z4, nona puntata, cap. LV, p. 334 (da «Mi accorsi di lei dal fiato») e Z4, decima puntata, cap. LV, p. 437 (fino a «poi ricomincia a pensarci sopra. Ma»).

²⁵² La lezione «fa comodo» è ascritta alla precedente «interessa».

*Ma sono \già/ al punto in cui dovrei inserire \parte dell'in-
 \inchiesta e non ho ancora ~~saputo procurarmi pensato a~~
~~procurarmene~~ \pensato a procurarmi il giornale ~~è tre numeri è~~
~~tre numeri/, sono un uomo pigro. Se aspetto che me lo sia~~
 procurato per continuare la mia narrazione rischio forte di
 lasciarla in sospeso anche un anno, anche due, e di non arrivare
 più in tempo a metterla fuori mentre l'argomento è attuale. [p.
 134]*

Si manifesta in tal modo l'esigenza di pubblicare l'opera nel momento della sua più scottante attualità, e potremmo leggere dietro questa affermazione il pensiero stesso dell'autore, che sottoporrà a revisione il proprio romanzo nel momento in cui riterrà che le questioni trattate in esso siano ormai "vecchie".

Occorre poi mettere in rilievo un ultimo aspetto metanarrativo relativo alla selezione delle fonti fittizie alle quali il narratore dice di attingere.

*Il Registro del villaggio dice assai poco su tale periodo:²⁵³ Dice solo
 che non fu un inverno troppo crudo; [...] e nota alcune partenze
 le quali chiama ~~fughe~~ \diserzioni/ più ~~tre due~~ \un certo numero
 di ritorni, ~~tre decessi~~ qualche decesso, qualche nascita, qualche
 matrimonio, e l'arrivo di un prete su cui, ~~dilunga~~
 contrariamente al resto, si dilunga non poco. [p. 135]*

Si noti la ricerca di indeterminatezza e la sostituzione delle cifre esatte con aggettivi indefiniti, a fronte della precisione con la quale, nel passo immediatamente successivo a quello appena citato, si riporta la vicenda dell'arrivo del prete, che si rivela particolarmente importante perché, benché fosse giunto con lo scopo «di condursi via i più timorati e sciogliere in tal modo la nostra unione» (p. 133), aveva poi appoggiato il progetto unendosi ai lavori²⁵⁴ e benedicendo l'unione di Ventura e Siracusa

*~~malgrado~~ dicendo loro che il desiderio di ~~un riconoscimento~~
 vedersi riconosciuto il loro bene indicava in es[si] e accettato il*

²⁵³ Ci si riferisce all'inverno.

²⁵⁴ Per le citazioni tratte dal Registro, per altro, l'autore aveva previsto che venissero messe in risalto con un diverso carattere di stampa, nelle carte segnalato con la sottolineatura dei brani (nella stampa sarà invece presentato in corsivo).

loro affetto indicava la bontà \ consistenza del loro affetto stesso, cioè la sua bontà il suo carattere non frivolo, e dunque meritava la benevolenza del Signore non pagano, e dunque meritava che Iddio lo segnasse nel suo libro provvisorio [...] [p. 134]

L'inchiesta consentirà dunque al narratore – benché in modo anomalo: infatti ricostruirà «a memoria» (p. 138), userà parole sue e avverte che potrebbe «alterarne qualche aspetto» (*ibidem*) – di colmare una lacuna narrativa, tentando di ricordare l'articolo letto e immedesimandosi (questo il verbo utilizzato in una lezione cassata della p. 138) nello zio Agrippa e offrendo «quello che ne ha inteso lui» (*ibidem*), «sperando di non scambiare il racconto di una persona con il racconto di un'altra per quanto poi non importerebbe quasi nulla» (p. 139). In realtà, e si nota già nella p. 140, dietro tale giustificazione pare celarsi il modo in cui Vittorini stesso redasse il testo, dal momento che il discorso inizialmente attribuito alla sola vedova Biliotti viene in un secondo momento spezzato tra la donna e Cattarin, il cui nome-titolo è inserito nell'interlinea superiore del rigo all'altezza di metà della carta, presumibilmente in un secondo momento rispetto alla stesura del testo in rigo; inoltre, alcuni elementi espunti dal discorso di Cattarin (il brano contiene una lunga cassatura parzialmente sostituita da un nuovo testo nell'interlinea superiore) vengono poi recuperati nella seconda parte del discorso della donna, che prende avvio nella p. 141.²⁵⁵

Alla luce di quanto detto, appare evidente la fondatezza dell'ipotesi di Guido Bonsaver,²⁵⁶ che ha rintracciato, tra i numerosi riferimenti al clima sociale, politico e culturale dell'immediato Dopoguerra contenuti nelle pagine del «Politecnico», una delle possibili fonti²⁵⁷ dello *Zio Agrippa* (e poi delle *Donne di Messina*) nell'articolo firmato da Paolo Succi

²⁵⁵ Ci riferiamo al seguente passo: Inoltre si mangiava sempre di meno, ~~il latte si doveva lasciarlo solo ai bambini, polenta e nient'altro,~~ non più minestra, non più pane, il latte dovevamo darlo per i bambini ~~anche noi che avev[amo]~~ anche chi come me aveva portato una capra [...]. E inoltre si mangiava sempre di meno, non più minestra, non si aveva più pane... recuperato in questo modo, poco oltre, nel discorso della vedova Biliotti, cc. 141-142: Questo è stato il peggio. Si aveva polenta e nient'altro senza mai, per due mesi, un pezzettino di lardo. [...] e che il latte delle bestie dovevamo darlo tutto per i bambini anche chi come me aveva portato la capra.

²⁵⁶ Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and the Written*, Leeds, Northern Universities Press, 2000, pp. 160-173; l'ipotesi è alle pp. 164-165.

²⁵⁷ Lo studioso sostiene che Vittorini «must have had this article firmly in mind» (ivi, p. 164). Usando l'accezione più ampia del termine, si potrebbe anche affermare che questo articolo, insieme ad alcuni altri che citeremo più avanti, sia un degli avantesti delle *Donne di Messina*; ma dal momento che non si è ancora giunti a una definizione univoca del termine, useremo la parola "fonte", più generica e meno ambigua. Sulla questione si veda Alberto Cadioli, *Brevi considerazioni sul confronto tra critica genetica e filologia d'autore*, in *Sistemi in movimento*, «Autografo», 57, pp. 189-194, e in particolare pp. 191-192: "avantesto" «può assumere significati più o meno restrittivi, designando fasi precedenti di uno stesso scritto, o, in forma più estesa, altri scritti dello stesso autore (ma non solo) che entrano in una scrittura nuova, con la riutilizzazione di temi, di figure, di espressioni stilistiche ecc.».

Morte e resurrezione di un paese italiano. Aulla è la sua fabbrica,²⁵⁸ uscito il 9 febbraio 1946, nel quale si racconta la vita del paese di Aulla, la cui economia già in difficoltà era stata messa in crisi da un pesante bombardamento, che l'aveva isolato a causa della distruzione di ponti, strade e ferrovie. L'articolo nasce, dunque, come richiamo rivolto alle autorità della neonata repubblica affinché consentano una rapida rimessa in funzione di ponti e ferrovie, e come richiesta di sostegno sociale ed economico per tutti quegli abitanti che non risultano impiegati nella fabbrica e che dunque versano nell'indigenza.

Citiamo la descrizione della località fornita dall'autore:

La strada statale della Cisa, che dall'Emilia porta al Tirreno, tra Liguria e Toscana, è la strada della fame delle popolazioni della Lunigiana e della provincia di Apuania. Da mesi decine di migliaia di donne e uomini salgono, scendono, risalgono e riscendono per questa strada con il loro piccolo carico prezioso di farina per non morire di fame. La strada della fame, dalla Cisa, precipita su Aulla, in fondo Val di Magra. Che cos'è Aulla? [...] Contadini così poveri che devono comprare il pane a tessera. Contadini, dunque, per modo di dire: in realtà se volevano campare dovevano lavorare, uomini e donne, come quelli del paese, nelle fabbriche.²⁵⁹

La città, che nutriva di operai le fabbriche della Montecatini²⁶⁰ e quelle di La Spezia, era rimasta in mano, durante il ventennio precedente la guerra, ai pochi benestanti, commercianti e segretari del fascio, coadiuvati dai parroci che educavano al «timore dei potenti».²⁶¹ L'arrivo della guerra stravolge l'equilibrio:

un giorno il treno non partì più da Aulla: gli operai e i contadini-operai tornarono a casa con le loro valigette piene di pane, minestra e castagne e non partirono più. La guerra-massacro era giunta fin lì, i ponti erano saltati, i binari, la linea ad alta tensione, le locomotive ed i vagoni erano stati portati via dagli amici ed alleati dei commercianti, dei podestà, dei segretari del fascio di Aulla. Solo le donne poterono continuare a lavorare nelle fabbriche per vivere. Gli uomini cominciarono a battere l'Appennino. Cominciava la fame e la morte di Aulla. [...] Le case del paese furono distrutte nella misura del 99%. Anche la chiesa fu sventrata. Qualcosa però sopravvisse, pur subendo danni ingenti: e fu una delle fabbriche, lo Jutificio Montecatini.

²⁵⁸ Paolo Succi, *Morte e resurrezione di un paese italiano. Aulla è la sua fabbrica*, «Il Politecnico», 20, 9 febbraio 1946, pp. 1-2.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 1.

²⁶⁰ Alla quale è dedicato ampio spazio nei numeri 15-17 e 20 del periodico.

²⁶¹ Paolo Succi, *Morte e resurrezione di un paese italiano*, cit., p. 1.

Non vi sono dubbi nell'individuare in questo scritto una delle fonti "primarie" delle *Donne di Messina*, dal momento che, anche cronologicamente, ci troviamo in quel 1946 che Vittorini indica come il momento di avvio della stesura del romanzo: i motivi presenti sul settimanale matureranno in forma romanzesca alcuni mesi dopo, stando alla datazione (novembre '46) fornita dall'autore. Numerose sono le analogie con il villaggio nel quale Vittorini ambienta la vicenda, a partire dalla difficoltà di raggiungere il paese di Aulla, per poi passare ad altri aspetti forse più significativi, ovvero la presenza forte e fattiva delle donne, che incominciano a lavorare nelle fabbriche quando i mariti si recano in guerra o fuggono nelle montagne per sottrarsi all'arruolamento, che richiamano da presso la caparbia tenacia delle messinesi, il cui contributo alla ricostruzione viene costantemente messo in rilievo da Vittorini. La resistenza degli abitanti di Aulla si manifesta tutta nell'operatività della fabbrica risparmiata dai bombardamenti. Le donne, che vi lavoravano di giorno, passavano la notte a rifornire i propri uomini datisi alla macchia, così che, alla fine della guerra, scrive Succi, «i commercianti, i benestanti, ex-podestà ed ex-segretari del fascio hanno saputo come siano diventati inutili, senza più il treno operaio e le case, contro quell'unica fabbrica isolata dal resto del mondo».²⁶² Gli abitanti di Aulla, come quelli del romanzo, preso atto della propria capacità organizzativa, decidono di proseguire l'esperienza di autogestione e di riprendere la produzione regolare. A capo di questa iniziativa si pongono gli stessi che avevano lottato sui monti, come nelle *Donne di Messina* sono Fischio e Spine, che pure avevano combattuto, a guidare la ripresa del villaggio.

Si noterà, infine, come il riferimento alla chiesa distrutta, che fino ad allora aveva rappresentato le connivenze fra il potere locale e il clero e che adesso diviene simbolo della città distrutta, verrà nel romanzo vittoriniano adibita a camera comune da parte dei nuovi arrivati: tale scelta appare come la manifestazione più evidente dell'utopico progetto comunitario che gli uomini e le donne scesi dal camion tentano di mettere in atto.²⁶³

Un altro aspetto interessante, e dal quale con ogni probabilità Vittorini deve aver tratto ispirazione, è l'inserimento dei ritratti fotografici di alcuni degli abitanti di Aulla, accompagnati da una breve descrizione di ciascuno di essi in prima persona, che si

²⁶² Ivi, p. 2.

²⁶³ Cfr. Domenico Porzio, *Vittorini sa a memoria l'orario delle ferrovie*, «Oggi», 21 aprile 1949: «La vita torna alle sorgenti, senza schemi: la morte è ancora senza cerimonie, la chiesa resta senza altari».

trasformano, nel romanzo, nei brani dell'“interrogatorio”, «ciascuno sotto il debito nome» (p. 139). In definitiva, anche gli elementi che nella rivista sono affidati alla grafica vengono nel romanzo riprodotti attraverso la scrittura, a conferma del fatto che il settimanale costituisce il bacino entro il quale rinvenire utili informazioni riguardo all'officina delle *Donne di Messina*.

In ultimo, occorre segnalare che il nome della cittadina di Aulla, insieme alla Val di Magra, sono presenti in una porzione di testo cassato nella p. 159, nella quale vengono elencati i nomi di coloro che avevano abbandonato il villaggio per via degli stenti dell'inverno: «Poi il terzo Nardo Delitala ~~che non so di dove fosse ma era ch'era della Val di Magra di Aulla o Sante Stefano~~ che aveva lavorato negli alti forni di Piombino e s'intendeva qui lavorava con Fischio [...]». Sebbene non possiamo usare questo richiamo testuale come ulteriore prova dell'influenza dell'articolo di Succi, tuttavia possiamo ritenere che il fatto che l'autore abbia cassato il riferimento, preferendo nominare Piombino, potrebbe esser letto come un desiderio di mascheramento della propria fonte. Torniamo all'inchiesta di Succi. Giacinto e Bruno Sammuri, Rina Marzorati, Elisa Ambrosi, Rosina Fregosi, Giulio Bellacci e Guido Amorfini: questi i nomi e i volti protagonisti dell'approfondimento *Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*. Tutti hanno alle spalle una vicenda simile, dal momento che sono per la gran parte figli di contadini, alcuni di questi defunti o gravemente provati dalla guerra, e che devono riuscire a mantenere, con il solo lavoro in fabbrica, famiglie composte da bambini, da anziani o tentare di aiutare i parenti disoccupati. Tra di essi c'è chi, come il defunto Giacinto e il figlio Bruno Sammuri, ha lottato e continua a lottare, impegnandosi nell'azione politica e non dimenticando il recente impegno antifascista. Oltre alle vicende personali di questi uomini e donne, ciò che riteniamo essenziale mettere in rilievo è la modalità di presentazione di ciascuno di essi: protagonista di ogni ritratto non è il singolo uomo, bensì Aulla stessa, la cui presenza fa da sfondo alle vicende che ognuno degli abitanti racconta.²⁶⁴ Il paese, dunque, viene descritto nella sua decadenza attraverso gli occhi dei suoi caparbi abitanti: dello stesso espediente si serve Vittorini per la ricostruzione della vicenda del villaggio

²⁶⁴ Un procedimento simile è adottato nell'inchiesta sulla FIAT, dove gli intervistati vengono presentati indicandone il nome preceduto dalla funzione aziendale, così che al centro del racconto vi sia costantemente l'azienda automobilistica torinese. Vd. Vasco Pratolini, *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945. Sulla questione, si vedano le recenti riflessioni di Mario Sechi, *Forme e figure di città negli anni del «Politecnico»*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 40: «Il valore paesaggistico e la marca antropologica degli insediamenti umani non si confermano e non si consolidano dunque, se non nella vocazione e nella pratica della produzione, del lavoro umano, della vita civile».

immaginario nel quale è ambientato il romanzo, sdoppiando tale suggestione in due differenti piani narrativi, quello del “Registro” tenuto dagli abitanti, dal tono più impersonale e anonimo, e quello dell’inchiesta giornalistica, costruita proprio sulle interviste fatte agli abitanti, «in una sorta di autoanalisi pubblica».²⁶⁵ Prende così consistenza romanzesca («si realizzerà in forma epica e narrativa»²⁶⁶) la richiesta, fatta da Vittorini al padre nella già citata lettera del 22 dicembre 1945, di raccogliere racconti dalla gente «per compiere una specie di dramma», un «dramma giornalistico».²⁶⁷ Occorre dunque precisare l’opinione di Anna Panicali²⁶⁸ che ritiene che nel romanzo si realizzi, «in forma epica e narrativa»²⁶⁹ il «dramma giornalistico» richiesto al padre: le inchieste giornalistiche del «Politecnico» non possono essere intese solo come un «banco di prova»²⁷⁰ dell’inchiesta del romanzo, bensì rappresentano un caso di riuso di materiali ed espedienti narrativi (che posso rientrare nella categoria di avantesto, secondo l’accezione più estesa del termine²⁷¹) dei quali Vittorini era entrato in possesso lavorando al settimanale.

Merita a questo punto un breve approfondimento la figura dell’autore dell’articolo, Paolo Succi, che Bonsaver²⁷² afferma essere «an unknown figure, Paolo Succi, who was not a regular contributor to *Il Politecnico*», aggiungendo che l’assenza di tracce nella corrispondenza e la mancanza di testimonianze sulla genesi dell’articolo può portare anche a supporre che lo stesso Vittorini vi avesse messo mano, intervenendo sugli aspetti formali.²⁷³ Non siamo in grado di confermare o smentire tale ipotesi, ma segnaliamo che, viceversa, Marina Zancan indica il nome di Paolo Succi tra le firme che «escono con una

²⁶⁵ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*. Saggio su Elio Vittorini, Lecce, Milella, 1983, p. 142.

²⁶⁶ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 214.

²⁶⁷ Entrambe le citazioni in Elio Vittorini, *AP*, p. 43.

²⁶⁸ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 214. Si riporta, per completezza, l’intera citazione: «Il servizio sulla Fiat (ma anche quello sulla Montecatini) è un po’ il banco di prova della lunga inchiesta che nel romanzo si struttura come una vera e propria recita, dove uomini e donne raccontano davanti a un pubblico immaginario in che modo hanno passato il duro inverno al villaggio. E qui, come si vedrà, il loro discorrere non è più soltanto nuda e composta biografia, ma un affannoso monologare, intercalato da didascalie che fungono da coro». Segnaliamo che la citazione che segue, tratta da *DMI*, pp. 221-222, è imprecisa, in quanto la studiosa, dopo tre righe correttamente tratte dal romanzo, ha parafrasato quanto viene detto dalla vedova Biliotti senza segnalare che non si tratta del testo vittoriniano bensì di una sua rielaborazione.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Cfr. nota 257.

²⁷² Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and the Written*, cit. p. 164.

²⁷³ Che Vittorini intervenisse con un lavoro di revisione, talvolta pesante, sui pezzi firmati dai propri collaboratori è testimoniato dalla lettera del 26 ottobre 1945 inviata al fratello Ugo (*AP*, p. 28): «Gli articoli che hai visto su “Politecnico” a firma di Ugo si possono considerare scritti da Ugo e me insieme: Ugo ha fornito il materiale scritto a modo suo, ma ottimo materiale; io l’ho riveduto».

frequenza rilevante e su ambiti tematici anche diversi»,²⁷⁴ e aggiungiamo, da parte nostra, che Succi risulta autore, oltre che dell'articolo sopra citato, anche di *Da febbraio ad ottobre*, testo inserito nella *Storia illustrata della rivoluzione russa d'ottobre* («Il Politecnico» 6, 3 novembre 1945), e, forse – il testo è siglato P. S. – anche di *La Rivoluzione d'ottobre nella stampa italiana del tempo*, oltre che di parti dell'*Inchiesta sulla Montecatini* (prima parte, «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946: *La Montecatini e l'Italia; La Montecatini impresaria del fascismo; Apuania: zona industriale; L'alluminio, un prodotto aristocratico*; Paolo Succi, *I tecnici della Montecatini*. Seconda parte, «Il Politecnico» 16, 12 gennaio 1946: *Di chi sarà la Montecatini: dell'Italia o del Vaticano?*, con gli approfondimenti, in seconda pagina: P. S., *La Montecatini impresaria del fascismo*; Paolo Succi, *Storia operaia della Montecatini*).

Da quanto detto risulterà chiara anche la seconda questione posta dal raffronto fra gli scritti sul «Politecnico» e *Le donne di Messina*, ovvero quella del rapporto fra narrazione e verità. È evidente, infatti, come intento dell'autore non sia quello di riproporre i testi comparsi sul settimanale sotto forma romanzata, ma quello di fornire una *interpretazione* narrativa dei fatti storici o cronachistici che possa costituire uno strumento di riflessione profonda, un ulteriore esperimento nella ricerca della verità.²⁷⁵ È, per altro, all'interno della stessa rivista che si mette in rilievo la preminenza della narrativa rispetto alla cronaca: lo dimostrano le già citate lettere “progettuali” inviate da Vittorini ai collaboratori (a Massimo Mila, al padre), nelle quali Vittorini non richiede semplicemente una cronaca dell'accaduto, ma un racconto interessante per i lettori, sotto la soprannominata forma del «dramma giornalistico».²⁷⁶ A conferma di ciò, non si può non notare come alla narrativa in prosa, sotto forma di racconto o romanzo a puntate, abbia uno spazio significativo e costante nella rivista, e come a tale presenza si debba anche legare un altro aspetto, messo in rilievo da Bruno Falcetto:²⁷⁷

²⁷⁴ Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 69.

²⁷⁵ Tornando brevemente alla *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno*, si noterà come le ragioni esposte da Vittorini coincidano con quelle rievocate da Calvino, che citiamo (si cita dal “Meridiano”, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1186): «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».

²⁷⁶ È solo nel '46 che si avvia, stando alle parole di Vittorini, un declino nel suo ferreo controllo sulla rivista, dovuto al fatto che a carenza di materiali lo costringe spesso ad “accontentarsi”. Riportiamo quanto Vittorini scrive a James Laughlin l'11 novembre 1946 (*AP*, p. 84): «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale, e non sempre posso sceglierlo come vorrei, perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi fanno intorno il vuoto. Questo credo che succeda un po' ovunque, intorno ai comunisti. E a questo penso che si debba, almeno in parte, se le riviste comuniste sono spesso così aride, così squallide».

²⁷⁷ Bruno Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 106. Falcetto fa riferimento allo scritto di Franco Calamandrei, dal titolo *Narrativa vince cronaca*, comparso sul numero 26 del «Politecnico», 23 marzo 1946, p. 3.

La narrativa si inserisce nel contesto di quella «scoperta del mondo» che gli uomini compiono per mezzo del loro lavoro e, in modo particolare, attraverso le arti. Questo processo porta un contributo specificamente suo: l'investigazione sulla meccanica delle azioni e dei comportamenti umani nella loro concatenazione, nelle loro motivazioni, nei loro legami con la dimensione della «coscienza».

La commistione fra elementi documentari e finzione romanzesca scaturisce dunque dagli interessi coltivati da Vittorini in quegli anni: la volontà di rinnovamento, la varietà tematica e stilistica, la ricerca di una “struttura” (intendendo con tale termine sia la componente grafica sia la definizione di nuove modalità di racconto e argomentazione) in grado di ricondurre all'unità una materia variegata. Il filo conduttore, come si è avuto modo di dimostrare, è il «rovesciamento della vecchia cultura», che passa attraverso il contemporaneo tentativo di sprovvincializzazione e quello di dare la giusta attenzione alle specifiche problematiche italiane (prime fra tutte quelle legate a industria e latifondo). Gian Carlo Ferretti indica proprio in questi aspetti la tendenza dominante la letteratura italiana degli anni Quaranta, ai quali va tuttavia premesso che gli scrittori antifascisti erano approdati a questa conclusione solo dopo un processo di progressiva presa di coscienza «del significato politico e sociale del fascismo, e dei problemi che esso aveva aggravato e fatto esplodere vistosamente nella società italiana», che si era poi tramutato non nell'esigenza di un ritorno al “prima”, ma di ricostruzione *ex novo* di «un uomo nuovo e una nuova letteratura».²⁷⁸ Ricostruzione socio-politica e letteratura si intrecciano dunque nel dibattito sull'antifascismo, ed è dunque necessario approfondire entrambi gli aspetti per comprendere in modo più compiuto la parabola tracciata dai romanzi vittoriniani.

Occorre, inoltre, sottolineare ancora un elemento circa il rapporto tra il romanzo in costruzione e «Il Politecnico», che ci consente di comprendere le scelte compiute da Vittorini per il proprio romanzo. Un primo elemento emerso è che la gran parte delle fonti rinvenute fra le pagine della rivista einaudiana si collocano nella sua fase settimanale (dal n. 1 al n. 28, uscito il 6 aprile 1946), mentre il mensile (la cui pubblicazione è avviata a partire dal n. 29, 1 maggio 1946²⁷⁹), per ragioni ascrivibili in larga parte al mutamento nella linea editoriale, non fornisce – salvo alcuni casi – che spunti generici, riconducibili

²⁷⁸ Entrambe le citazioni sono tratte da Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e la trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981 (II ed. accresciuta), p. 21.

²⁷⁹ Il sottotitolo della rivista passa da «Settimanale di cultura contemporanea» a «Mensile di cultura contemporanea», mentre a partire dal n. 33-34 si modificherà in «Rivista di cultura contemporanea».

al contesto storico-sociale e al clima politico di quel tempo. È proprio osservando le diverse linee editoriali della rivista settimanale e mensile che risiedono le ragioni di questa scelta, poiché il passaggio alla forma mensile segna importanti modificazioni rispetto ai contenuti, alla modalità di presentazione degli stessi, oltre che alle modalità di distribuzione e, di conseguenza, anche di fruizione:

La nuova periodicità e il diverso meccanismo della distribuzione (il settimanale punta soprattutto sulle edicole, mentre il mensile è distribuito attraverso gli abbonamenti) e lo stesso formato (rivista anziché foglio) alludono ad un referente già individuato e già esistente, ad un rapporto con lo stesso meno sperimentale, più codificato e ad un tipo di lavoro da parte della redazione molto diverso da quello che il settimanale si era proposto: la trasformazione, cioè, segnala una trasformazione dell'intero progetto legato alla pubblicazione.²⁸⁰

Il passaggio al «Politecnico» mensile, pertanto, traccia una ridefinizione degli intenti della rivista in relazione al nuovo pubblico, non più raggiunto attraverso le edicole bensì tramite mirate campagne di abbonamento.²⁸¹ Un cambiamento essenziale per il discorso che qui si conduce è il fatto che, pur permanendo l'interesse verso i problemi sociali ed economici, essi trovino una collocazione limitata al singolo contributo, perdendo quella dimensione multiforme che Vittorini stesso aveva progettato: «cade la *forma inchiesta*, la formula base, cioè, su cui nel settimanale era stato costruito l'intero ambito tematico, sostituita, nel mensile, dal *servizio*»,²⁸² con la conseguente sostituzione delle interviste o dei ritratti in prima persona dei «protagonisti della ricostruzione», le cui vicende biografiche sono inserite *all'interno* del discorso, con la rubrica «Lettere da», in posizione di marginalità rispetto all'articolo. Conseguentemente, si modifica anche il rapporto dialogico con il lettore, con il quale i personaggi presentati nell'inchiesta potevano coincidere, e viene meno l'assunzione a punto di vista privilegiato del punto di vista dei lettori stessi, che, come nel caso dello zio Agrippa, sono potenziali oggetti di indagine.

Sembra dunque di poter leggere nella crisi della rivista anche la crisi dello stesso autore rispetto al proprio romanzo, che si configura come un dubbio sull'efficacia comunicativa di quella forma discorsiva, e di instaurare fra l'uno e l'altra una comune incapacità di trovare adeguate soluzioni espressive, oltre che tematiche: la ricerca letteraria si frammenta così, nel «Politecnico» mensile, in una serie di tentativi che vanno dal racconto

²⁸⁰ Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 67.

²⁸¹ Ivi, pp. 201-202.

²⁸² Ivi, p. 204.

alla “cronaca” al “documento”,²⁸³ separando nettamente i differenti generi senza offrire quei “drammi giornalistici” che Vittorini aveva richiesto ai collaboratori nel primo anno di attività della rivista.

Tornando alle carte, si noterà che la vera e propria inchiesta, che come abbiamo detto prende avvio dal cap. L, p. 139, si riaggancia al punto in cui si era interrotto il racconto della storia del villaggio nel cap. XXXVI, vale a dire al principio dell’inverno. La vedova Biliotti, prima intervistata, segnala di essere giunta al villaggio nel settembre su invito di Antonia (entrambe originarie del luogo) e di aver trascorso un inverno non rigido, ma comunque complesso per via della scarsità di legna per scaldarsi e di provviste. Tale situazione di oggettiva difficoltà è confermata anche dal secondo interlocutore, Cattarin, che ne prosegue il discorso senza interruzioni logiche, tanto che l’autore aveva inizialmente pensato di affidarlo alla sola vedova, salvo poi suddividerlo tra due soggetti. Le identità e i punti di vista dei personaggi, tuttavia, si delineano immediatamente dopo, quando la descrizione dell’inverno si intreccia con le difficoltà oggettive che tutti gli abitanti si trovano a dover fronteggiare.

Il primo elemento di disaccordo è determinato dalle differenti modalità di lavoro fra contadini e operai – rappresentati rispettivamente da Bartolomeo Manera e Cattarin, e da Cataldo Chiesa – che si delinea come un conflitto di classe simbolico fra le due anime del villaggio, fra diverse priorità e, in definitiva, si rivela uno scontro ideale fra vecchio e nuovo. Al centro del dibattito si pone dunque il lavoro, non più inteso, come nelle primissime fasi di sviluppo, come un «battere per battere» (p. 64), ma orientato al risultato, e dunque oggetto di recriminazioni reciproche perché tutto il tempo disponibile avrebbe dovuto essere utilizzato in vista della «felicità collettiva»:²⁸⁴

Bartolomeo Manera (pp. 142-143)	Cataldo Chiesa (pp. 143-144)
<i>\Ma noi contadini/ si era già irritati da un mese che non andava più bene, e la diffidenza che c'era tra da un mese \da un</i>	<i>Ma non avevamo lavorato tutti allo stesso modo. Se c'è stato disaccordo</i> <i>Si, abbiamo rischiato che tutto andasse per aria, ma non si può</i>

²⁸³ Si veda in proposito *ivi*, pp. 210-222. Un aspetto messo in luce dalla studiosa è proprio il fatto che ogni sperimentazione, a partire dal mensile, avviene all’interno del «sistema letterario, mentre cade la funzione che il settimanale si era invece dato, di essere un terreno aperto per la messa in circuito di materiali di scrittura in via di definizione» (*ivi*, p. 212), benché «la ricerca continui, spostata ora totalmente all’interno di un sistema letterario nettamente delimitato» (*ivi*, p. 221).

²⁸⁴ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 140.

<p> <i> mese/ tra [p. 143] noi da una parte ed operai d'ogni mestiere dall'altra diventò quello che ho detto, disaccordo. Per noi non ci sono domeniche. Noi noi sono \non abbiamo/ ^{ci sono} da marzo a novembre, ore in cui non lavoriamo. Abbiamo Abbiamo l'inverno per riposarci. La terra di addormenta, non c'è da disturbarla, e noi si sta chiusi in stalla un po' bevendo e allora, come i nostri padri, dobbiamo avere *** con un po' di fuoco, un po' di vino, e qualche castagna salsiccia, qualche castagna, un po' di frutta secca, a prenderci il nostro piacere d'un anno intero. </i> </p>	<p> dire che vi sia stato vero e proprio <i> Disaccordo? Solo v'è stato che i contadini sono duri a capire. Dicono che Loro, l'inverno, bevono e non fanno nulla, e volevano anche qui avere il vino, starsene al caldo e non far nulla. Dicono che noi abbiamo le domeniche. Ma quando mai qui abbiamo avuto una domenica? E dicono che abbiamo il sabato, dicono [p. 144] che abbiamo una sirena alle cinque di ogni giorno... Ma quando qui vi è stato \avito/ un fischio di sirena? Qui tutto il segreto era di non restare un momento con le mani in tasca, \per smettere il lavoro? Qui anzi lavorare e non pensare che a lavorare era il \nostro/ segreto. per vincere la malinconia tanto più in un inverno come l'abbiamo avuto. </i> </p>
--	---

I due brani hanno una costruzione parallela che mostra le ragioni di ciascuna parte: se i contadini cercano di riprodurre i ritmi naturali dei «loro padri», scegliendo l'inverno per riposarsi, gli operai rivendicano il fatto di non aver mai preteso che nel villaggio si replicasse il suono delle sirene che dettavano i tempi del lavoro. Dunque, se i primi avrebbero dovuto rinunciare ad «assecondare la natura», i secondi avrebbero dovuto rinunciare ad assecondare i tempi scanditi dalle sirene. La differenza è sostanziale, e risulta particolarmente significativa proprio perché aggiunge elementi tangibili allo scontro fra vecchio e nuovo già messo in rilievo dall'autore in più punti del romanzo. Secondo l'opinione di Cataldo, dunque, i contadini avrebbero dovuto reinventarsi

anch'essi operai, «aggiungendo al vecchio, nuovo lavoro; al vecchio modo di esistere, una nuova esistenza»,²⁸⁵ e tuttavia anche gli operai avrebbero dovuto adeguarsi, come avevano fatto, a non avere più domeniche.

Si legge infatti nelle pp. 150 e 151:

~~Il guaio era piuttosto ch'essi non capissero ci guardassero come dei~~ \Solo che essi non ci chiusero la stalla per impedirci di ammazzare quella capra. Io ho idea che ce la chiusero per costringerci a fare come loro. Il guaio era appunto questo. Che ci tenessero in contro di/ fannulloni:, ~~Non volevano capire che cosa l'inverno sia per noi~~ \pur/ avendoci visto in settembre e ottobre ~~in modo in cui~~ \qual modo/ lavoravamo la terra. [...] Ce lo dicevano, ~~non sapevano che per noi e ci dicevano e se chiusero la stalla~~ e di continuo ci chiamavano per aiutarli in questo o quel lavoro. [Bartolomeo Manera, p. 150]

~~Li chiamavamo di continuo ad aiutarci in questo o quel lavoro un po' \e a fare come noi/ per il bisogno che \si/ avevamo; effettivamente,~~ ^{ineffetti,} ~~di essere *** di uno sforzo maggiore anche di loro e anche di altri e di altri, se ce ne fossero stati, ma soprattutto \era/ per non vederli~~ ~~distrarli dai loro brutti pensieri [...]~~ [Cataldo Chiesa, p. 151]

Il progetto comunitario risulta dunque svuotato, agli occhi dei protagonisti, di una delle sue componenti principali, la *socialità*, alla quale si preferisce il *lavoro*:

~~e quando si credeva di dover essere contenti perché l'aver[amo]~~
~~invece non lo eravamo e pensavamo in tutto il giorno non c'era~~
~~più un'ora in cui si fosse contenti, non c'era più il camion che~~
~~partiva e tornava, non c'era più niente, e ora ci si riuniva a~~
~~mangiare e non si era più allegri com'era stato, non era più ci si~~
~~riuniva e non si diceva niente, e si sentiva invece Cerro che~~
~~batteva sul suo tamburo non si sentivano attraverso la neve altro~~

²⁸⁵ Ivi, p. 141.

~~rumore che quello della stregoneria di Cerro che i colpi della tentazione quali erano i colpi di m^[artello] speciali di martello coi quali Cerro lavorava al suo monumento, e non si non si pensava nemmeno alle città[...]~~ [Elvira La Farina, p. 146]

Ma perché s'impuntarono a fare i duri, e a inventare lavoro su lavoro, ed ad escogitarne e almanaccarne mentre lo stesso che li occupò tre mesi potevano stringerlo senza pena in un mese, con il favore delle circostanze, col favore del clima, con tutti i favori, e col buon accordo che sarebbe stato \durato/ ininterrotto? Lasciamo andare... Io non [p. 168] so che cosa videro a vedere quella fila di giorni che cadde la neve, come si stesse volentieri con le mani in tasca, e magari si ballasse volentieri e si suonasse. Sembra Il diavolo videro. [...] Era una vita dura, e sembrava non pensassero che a renderla più dura. Lasciavamo andare... Quel fuggi fuggi ne fu il risultato. Anche quelle liti una dietro l'altra ne furono il risultato... [Bartolomeo Manera, pp. 167-168]

Il rischio più grave, individuato ancora da Manera, è proprio quello di perdere la concordia anche nel futuro, a causa del timore che nuove difficoltà avrebbero potuto portare a nuovi e aspri conflitti. L'uomo ribadisce, infatti, l'importanza sia dell'unione – venuta meno con le accuse reciproche rivolte tra gli abitanti – sia della necessità di assecondare «la natura», intesa come principio regolatore dei tempi della vita (si noti che il termine “natura”, nel passo riportato, ricorre per cinque volte):

Noi ci guardavano come \eravamo/ dei fannulloni, loro che fuggirono erano dei sabotatori, ~~dei disertori,~~ erano dei disertori, e il santo puntiglio faceva questo, divideva lo faceva proprio il santo puntiglio, divideva, inaspriva, e per poco non fu causa della rovina di tutto, ~~mentre di una rovina completa~~ mentre avremmo potuto aspettare in pace che passasse senza alcun rischio che l'inverno passasse \nessuno può togliermi dalla testa che oggi non avremmo saremmo più prosperi, più felici, più prosperi, più affiatati senza brutti ricordi, timori, apprensioni, la

~~minima apprensione per di tornare a dividerci nelle difficoltà che si preparano dalla guerra \ che ora/ si pre di ora, se solo si fosse assecondata la natura e ~~voluto~~ passando l'inverno com'è naturale, dividendoci il poco mangiare [p. 171] mangiando in pace il poco che si aveva ~~da mangiare e ingannando~~ com'è naturale, e ingannando il tempo com'è naturale, nella tranquillità che d'inverno è naturale. [Bartolomeo Manera, pp. 170-171]~~

Il lavoro diviene, infatti, ossessione operosa, impone di lavorare *per lavorare*, senza che tuttavia il lavoro porti ad alcun risultato tangibile:

~~la malta che non teneva, il cemento che non teneva, i muri che crollavano, e bisognava a causa del gelo ma loro piuttosto ricominciavano tre volte. [...] Nemmeno i bambini lasciavano in pace. Inventarono una scuola con Cerro che insegnava loro dinanzi al suo monumento. ~~Li faceva leggere in quel suo monumento.~~ \ Li faceva leggere in quel suo monumento./ Come se avere un po' di tempo da riflettere fosse il diavolo, l'ho detto. Col risultato che la discordia entrò tra loro più furiosa cattiva di quanto non fosse. [p. 172] \ E ora che abbiamo contro queste difficoltà d'ora²⁸⁶ io non so se il pensiero d'esser stati divisi quest'inverno con con noi che eravamo dei fannulloni, altri ch'erano ~~disert~~^[ori] sabotatori, e loro che erano dio sa cosa, non possa farci dividerci di nuovo e farci inclinare a decisioni diverse perché, debbo dire, ~~il ricordo~~ non si può essere perfettamente, sicuri gli uni degli altri, ~~quando si è visto e~~^[he] cioè abbandonarsi ~~gli uni~~ in tutto gli uni agli altri quando si è visto il santo puntiglio trasformarsi in discordia tra loro stessi... [pp. 171-172]~~

Persino l'istituzione di una scuola diviene dunque, agli occhi dei contadini, una scelta compiuta più che per una precisa scelta etico-culturale, come una decisione presa per

²⁸⁶ La lezione è soprascritta a una illeggibile.

puntiglio, causando in tal modo una crescente discordia che avrebbe potuto minare le fondamenta della comunità.

In tal modo si manifesta palesemente un contrasto con il viaggiare senza meta e senza tempo dello zio Agrippa, che scopre proprio nel dialogo e nella relazione con l'altro la propria «riunione», mentre nel villaggio «la socialità e la compagnia si scoprono coatte, obbligate a riprodursi solo come relazioni di lavoro».²⁸⁷ Eppure, benché in modi misteriosi tanto quanto il battere di Cerro sul proprio “monumento”, è proprio il lavoro a garantire l'unità del villaggio nonostante le palesi difficoltà e i conflitti:

Ma se non ne fosse [sc. il lavoro] stato si sarebbe dovuto inventarlo, perché lavorare, quest'inverno, era l'unico modo di non lasciarsi prendere dalla voglia di piantar tutto.» [Cataldo Chiesa, p. 144]

Li chiamavamo [...] per non vederli distrarli dai loro brutti pensieri ch'erano un pericolo che cresceva e per distrarre noi stessi da toglierci dagli occhi e per togliere che potevano diventare i nostri stessi e che lo diventavano. [Cataldo Chiesa, p. 151]²⁸⁸

Le riflessioni degli abitanti del villaggio risentono molto del dibattito in corso in quegli anni intorno al marxismo, al quale Vittorini prese attivamente parte, dando alle proprie idee una problematica articolazione tra le pagine delle *Due tensioni* negli anni seguenti.²⁸⁹ Lo scontro fra gli abitanti del villaggio si incentra infatti sul concetto di divisione del lavoro, che i contadini vogliono mantenere rivendicando i propri tempi di lavoro e le modalità di svolgimento dello stesso (in definitiva, chiedono che la divisione del lavoro venga rispettata, riproducendo in tal modo non tanto una logica capitalistica, bensì una fondata sulla divisione *naturale* del lavoro), mentre gli operai sottolineano la necessità che tali differenziazioni, pur utili a livello organizzativo, vengano superate a vantaggio del lavoro *in sé*, facendosi in tal modo portatori di istanze “anti-capitalistiche”: pre-

²⁸⁷ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 144.

²⁸⁸ Il concetto verrà ribadito anche nella c. 152: «per metterci più di puntiglio tutti noi dinanzi al pericolo che nasceva dello scoraggiamento e della voglia di lasciar perdere e andarcene». Un elemento che occorre segnalare riguardo alla topografia delle varianti è il fatto che il passo presenti due ampie cassature (una in rigo e una interlineare), la cui terza fase, della quale abbiamo ora riportato una parte, è inserita al termine del paragrafo e richiamata nel testo attraverso i numeri (1) e (2) posti rispettivamente prima e dopo la porzione di testo espunta.

²⁸⁹ Ci occuperemo diffusamente dei rapporti fra l'opera postuma e *Le donne di Messina* nella Terza Parte. Segnaliamo tuttavia sin da adesso che la questione della “divisione del lavoro” è collocata fra i primi scritti (al terzo posto, dopo *le due tensioni e tecnologia ed economico sociale*), cfr. Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967, pp. 20-21.

capitalismo e anti-capitalismo si troverebbero dunque a confliggere nella ricerca del nuovo?

L'intera questione non è tuttavia posta in termini ideologici o politici, almeno in apparenza, perché la distinzione operata dai contadini è fra coloro che hanno come santo «il puntiglio» e loro, che hanno «il seme» (p. 155):

*La faccia scura di un contadino può avere un significato d'estate o d'autunno o d'estate ~~mica~~ d'inverno quando egli non ha seminato, e magari non ha ~~dove~~ com'io non ebbi, dove seminare, o non vede la convenienza di seminare. Allora sì la sua faccia scura può essere un brutto segno. ~~Ma di pieno inverno, s'~~ egli \ invece/ ha seminato e gli viene un inverno di fame e di gelo la sua faccia scura significa solo ch'egli ha fame, significa solo ch'egli patisce il freddo, ~~ma~~ e che gli girano le scatole ed è offeso e via di seguito, ma non significa ~~mai~~ che ha voglia di lasciar perdere. Un contadino che ha seminato è come se avesse seminato sé stesso si fosse seminato lui stesso. Per questo siede. È Il seme che da sottoterra lo tiene seduto, da sottoterra, e lui de \ tutto l'inverno/ [p. 154] ~~ve aspettarlo e se a volte accade ch'egli lasci perdere*** e se dalle \ Paludi Pontine io me ne sono accade come fu a me/ nelle Paludi Pontine che me ne andai in aprile, è per un disastro come fu a me ~~lao~~ guerra sbarco d'Anzio che ruppe le dighe e mi distrusse il seminato.~~ [Cattarin, pp. 153-154]*

Diversa, ma sostanzialmente sovrapponibile, è l'argomentazione di Manera, la cui prima versione si trova nella p. 152, interamente espunta (l'autore ha circondato l'intero brano con un riquadro) per lasciare spazio alle parole di Cattarin e in seguito ripresa con varianti:

Manera

Io sono un enologo nella mia specialità, e se volessi ~~starmene seduto tutto il~~ \ passare il mio/ tempo ad assaggiare vini avrei il diritto di pretenderlo, ~~perché sarebbe pure io non ho mai detto che il mio lavoro sarebbe di starmene seduto e assaggiare vini,~~

~~né io mai direi qui non si producono vini; e io non ho mai detto
inoltre ho accettato/ una solo che sono un contadino, io solo que~~

Il tono del discorso di Manera si modifica nel testo inserito in sostituzione di quello cassato. Non più improntato a polemica bensì volto a ribadire la bontà delle azioni dei contadini, l'uomo mette in rilievo la ragione che lo aveva spinto a lasciare i propri campi e reinventarsi enologo, per poi tornare alla propria precedente occupazione con generosa partecipazione:

Manera

*Per me ci vollero i tedeschi a strapparmi dal mio seminato, altro che storie!, e le mine che misero dov'io avevo in tutto il mio campo di patate. Poi in città ho fatto tre anni l'enologo, cioè sedevo ad un tavolo e assaggiavo vini, ~~ma qui non si producono vini e se volevo stare seduto non era come enologo ma come contadino~~ quella volta ogni tanto che mi chiamavano, ma qui non si producono*** né si commerciano vini e se volevo restare/ seduto non era come enologo, era come contadino, ed era come tale che mi offendevo alle loro angherie, mica come enologo. [Manera, p. 154]*

Il riferimento alla propria dedizione porta con sé anche la constatazione che coloro che erano andati in città (sia che tornassero in aprile sia che decidessero di non tornare più) appartenevano al gruppo degli operai, mentre i contadini erano pazientemente rimasti a “covare i semi” (cfr. AM1, p. 156). L'ammissione è dello stesso Cataldo Chiesa, che non nega l'evidenza: «...Furono tutti dei nostri, debbo riconoscerlo, chi ch'era stato sempre un operaio o qualcosa di simile e chi era stato apprendista e poi militare ed ora cominciava ad essere un buon operaio in mezzo a noi, mentre di nessuno di loro contadini e contadine si può dire che abbiamo spinto il cattivo esempio fino al punto di andarsene o tentare di andarsene» (pp. 159-160).²⁹⁰ E tuttavia, è a causa del loro «cattivo esempio» (p. 160) che nel villaggio si era diffuso un sentimento di «tristezza» tramutatosi poi in «scoraggiamento», «faccia scura» e infine «paura» (p. 160).

²⁹⁰ Il testo tra «chi» e «[ap]prendista» è inserito in interlinea in sostituzione della seguente lezione cassata in rigo: «d'un mestiere e chi d'un altro e tutti ch'erano stati uomini e donne».

All'elenco di nuovi arrivati che aveva preso avvio nella p. 8 si sostituisce ora, per bocca di Carmela Graziadei quello di coloro che decidevano di abbandonare il villaggio (della prima persona fuggita, la cui partenza è raccontata da Elvira la Farina, l'autore non fornisce alcun nome): nelle pp. 157-159 troviamo i nomi di Manfredi Spagna, Nando Delitala, Santina Garoglio (variante di «Maiocchi», lezione cassata) «vedova del Nudo», il vecchio Biagio, Saverio, mentre alle pp. 162-165 seguono Mariano Sautaro, Savina Friguglia, Filiberta, Liberata La Pira, Mariano Santarosa, Basile Moncada, Arduina, Guerrino Cucuzza e tanti altri.²⁹¹ Un dato interessante è relativo al fatto che il conteggio di coloro che si allontanavano viene progressivamente aggiornato con il numero di coloro che invece decidevano di fare ritorno, «sia perché non arrivavano sino alla strada, o perché non passava nessun camion, o perché anche si pentivano d'aver lasciato la compagnia che siamo e rifacevano a piedi la strada fatta» (p. 164). Coloro che ritornano erano, per il freddo, ridotti a «neri scheletri piegati in due» (p. 161), e, come si legge in un passo cassato affidato alla voce della vedova Biliotti, il loro pianto è «nero pianto» (*ibidem* e p. 165).

Il discorso della vedova Biliotti è presente in due diverse redazioni: la prima si trova, cassata, nelle pp. 161-162, mentre la seconda risulta riscritta e ampliata nelle pp. 165-166.²⁹² I passi risultano particolarmente significativi perché, riprendendo un discorso già avviato nelle pp. 41-42,²⁹³ mostrano come, per la vedova, il conflitto si giochi interamente sul piano del sostentamento degli abitanti, senza alcuna distinzione di merito, età o impegno nei confronti della causa comune. Si vedano, al confronto, i tre brani:

pp. 141-142	pp. 161-162	p. 166
«Questo è stato il peggio. Si aveva polenta e nient'altro senza mai, per due mesi, un pezzettino di lardo. [...] loro si misero a dirci che cosa ci aspettasse di brutto, che avremmo avuto una fetta di polenta	<u>Vedova Biliotti</u> Piangevano un nero pianto, e io li ho tirati su col mio brodo di cipolle, li abbiamo curati noi, scaldati noi, confortati noi \ li abbiamo scaldati, li abbiamo confortati, /	- Si macella una pecora? Si macella una capra? - Piano - lui mi dice - non serve. Doppia ragione di polenta... *** davanti Fischio e Faccia cattiva e Fischio dice: >***< vorrebbe, almeno per qualche giorno,

²⁹¹ A ogni personaggio, l'autore affianca una breve descrizione del carattere o il riferimento a qualche vicenda che ne caratterizzi la personalità, spesso attraverso una proposizione relativa introdotta da «che», determinando un andamento ridondante.

²⁹² Tra i due testi Vittorini pone il lungo discorso di Carmela Graziadei che procede con l'elenco dei fuggiaschi e di coloro che avevano fatto ritorno, del quale si è detto *supra*.

²⁹³ Cfr. p. 113.

<p>ogni mattina per tutto il giorno e non più minestra, e che il latte delle bestie dovevamo darlo tutto per i bambini anche chi come me aveva portato la capra».</p>	<p>e abbiamo anche dato loro parte del latte ch'era riservato ai bambini. Faccia Cattiva disse a me di dar loro il latte, e Foma era e come Faccia Cattiva diss[e] dissero \come Foma ch'era stato studente di medicina disse di darlo leva^[rlo]/ il nostro sindaco di darlo il nostro sindaco ch'è Fischio e il nostro Faccia Cattiva, ma io non mi capacitavo</p>	<p>latte caldo. - Dateglielo, -dice. - Riducetelo ai bambini, e datelo loro. Penso \Avverto/ io, a dirlo in consiglio. Io allora l'ho dato \sicuro/ loro, si è allungato con acqua quello dei bambini e a loro gli si è dato intero, ma due donne dissero a Fischio che il latte avevano annacquato il latte dei loro bambini e Fischio venne urlando che noi contadini \si/ facevamo una strage degli innocenti per tenerci il latte noi. - Ma no, - io gli dico. - Mica lo teniamo per noi. L'abbiamo dato a costoro. - A costoro? - strilla Fischio. - A questi disertori? sabotatori?</p>
---	---	---

La questione del latte ceduto ai «sabotatori» diviene per altro il banco di prova anche per la tenuta morale di Ventura, che al vederne i bambini privati si oppone con ferma convinzione e finisce per confermare, in molti, l'idea che il suo soprannome, «Faccia Cattiva», possa rispondere a un tratto della sua personalità fino ad allora mai manifestatosi: «Faccia Cattiva io l'apprezzo, è una brava persona», dice Bartolomeo Manera nella p. 167, «Ma perché s'impuntarono a fare i duri, e a inventare lavoro su lavoro [...]?», mentre Cattarin, in un *incipit* cassato nella p. 170, dice che «Faccia Cattiva era un tipo col quale ci s'intendeva»; l'opinione su Ventura inizia a modificarsi con la vedova Biliotti, la quale, sebbene confermi l'opinione positiva su di lui, dice che «non sempre può dirsi Faccia Cattiva ma che quella volta poteva dirsi Faccia Cattiva davvero» (p. 165), concetto ribadito che nel successivo paragrafo dedicato alla donna, nella p. 172: «Faccia Cattiva, di solito, è la bontà in persona.²⁹⁴ Spiega le cose, persuade, oppure è

²⁹⁴ Segue una lezione cassata, che riportiamo: *Può sembrare un bambino*:

remissivo²⁹⁵ e ragionevole come i bambini contenti ». Le ragioni del repentino cambio di atteggiamento, da parte di Ventura, sono presto spiegate: «dice che quei disgraziati ~~allineati in terra~~ ^{in fila} sulla paglia, erano dei disertori» (p. 169), «dice che il latte è dei bambini e deve restare dei bambini» (p. 173). Liti come quella appena presentata, tuttavia, non «venivano da nulla di serio» (p. 174), minimizza Cataldo Chiesa, poiché nascevano prevalentemente per gelosia nei confronti di alcune delle donne del villaggio: l'antagonismo fra Toma e Ventura (narrato a più riprese dalla vedova Biliotti, prima nelle pp. 172-174 e poi nelle pp. 176-177), così come quello fra Toma stesso e Fazzoletto Rosso, la lite fra i quali è raccontata da Cataldo Chiesa nelle pp. 174-175 e da Elvira La Farina nelle pp. 181-182, sono infatti generati dalla contesa rispettivamente di Siracusa (per «non fare una brutta figura» Toma replica a Ventura ammettendo di essere il responsabile della distribuzione del latte a coloro che erano tornati, pp. 173-174) e di Elvira, la quale, pur essendo incinta di Fazzoletto Rosso, cede alle lusinghe e alle attenzioni di Toma. Come si nota dalla distribuzione delle carte, le due vicende si alternano nel racconto, generando un doppio piano della narrazione che consente di far emergere la differenza fra le due donne oggetto del desiderio, la prima, Siracusa, inflessibile e capace di zittire o far parlare i propri corteggiatori (torneremo più avanti, nel § 2.3.7, sul rapporto fra Siracusa e Ventura), mentre Elvira si concede alle attenzioni di Fazzoletto Rosso allo scopo di provocare la gelosia di Toma, provocando una violenta lite fra i due e risolvendosi a fuggire dal villaggio affinché F. R. andasse a cercarla.²⁹⁶

Torniamo alla lite. La violenza fra i due uomini, osservata con interesse e curiosità da parte degli abitanti, si rivela un banco di prova per il villaggio, che esce fortificato dalla vicenda e avvia, da quel momento, un nuovo corso. Le vicende personali degli abitanti hanno dunque *sempre* ampie ripercussioni sull'intera comunità, poiché la dimensione del privato e quella del pubblico risultano compenstrate l'una nell'altra, come conferma il racconto di Carmela Graziadei riguardo alla vicenda, nelle pp. 182-183:

Ma fino ad allora qualcuno non era accaduto nel nostro villaggio che un uomo picchiasse un altro per via di noi e me e fu

²⁹⁵ Segue la lezione cassata: *che* *** *le volte*.

²⁹⁶ L'abbandono del villaggio da parte della donna è raccontato in due diversi punti di AM1, nella p. 165 e nelle pp. 186-189: la donna era stata la ventunesima ad andar via, ma era stata riportata indietro il 30 gennaio dalla vecchia Barbèra (il suo è il quindicesimo ritorno), che l'aveva trovata piangente in un'osteria, dopo aver subito le *avances* di un camionista che l'aveva condotta sin lì.

l'Elvira, oppure per Giaco^[mina] Noi messinesi si stava con chi ci voleva, e loro non comandavano con chi di noi si stava, ma quest' [p. 183] inverno Elvira sta solo con Fazzoletto Rosso, l'Elvira ha il suo uomo, io ho il mio uomo. Tutte queste cose accadevano prima che Spine tornasse [...]. Io credo sia stato un bene se si picchiarono perché le cose subito dopo cambiarono. Ad ogni modo fu un bene che si siano picchiati \picchiassero/ perché allora \allora/ le cose cominciarono a cambiare e tornò Spine che si mise con me e tante cose che cominciarono a succedere mentre prima non vi era niente che succedeva tranne noi che contavamo ogni giorno quelli che se ne andavano [...]. [pp. 182-183]

Come si può notare, l'autore elimina il riferimento alla vita personale della donna (il ritorno di Spine e l'avvio della relazione fra i due) ampliando il raggio di osservazione all'intero villaggio e a cosa la lite avesse significato per *tutti* loro. Il conto interminabile di coloro che se ne andavano e coloro che tornavano è sostituito, a partire dai giorni della festa di San Biagio (3 febbraio) e quella di Sant'Agata (5 febbraio), dai numerosi eventi positivi accaduti: «il sole che rallegrava» (p. 184) e incominciava a sciogliere il ghiaccio della diga, il ritorno di Spine «che tornava addì 6 febbraio [...] che mi diceva se volevamo metterci insieme» (p. 184), «con il torrente che aveva di nuovo il rumore dell'acqua, col mulino che aveva il rumore dei motori e poi con la luce elettrica che ci fu al 15 febbraio» (p. 184). Il risveglio del villaggio, al pari di quello della natura, è improvviso e scorre al ritmo del ritorno di molti dei vecchi abitanti che trasformano, sempre di più, il villaggio in una città:

Io contavo come se ne andavano e insieme contavo quelli che ritornavano \un venticinquesimo che se ne andava e un quattordicesimo che ritornava, un ventiseiesimo che se ne andava e un quindicesimo che ritornava/ finché vi furono solo questi da contare solo questi che ritornavano, quando c'erano già altre cose che succedevano, e quando l'Elvira \con la già luce elettrica che era in tutte le finestre e dentro tutta la tettoia come se fosse la luce di una stazione ferroviaria e come se il nostro

villaggio fosse una città delle città in cui una volta si arrivava, una linea di lumi freddi ~~nella notte della neve \ nel freddo del ghiaccio/~~ che doveva vedersi ~~da molto~~ da miglia e miglia lontano[...] [p. 186]²⁹⁷

Per sedicesima contai tornata la milanese Friguglia, con frutta e verd^[ura] ~~che si trascinava dietro legata legata a una corda nella neve della salita, e con scope di saggina che trascinava pure legate insieme alla verdura scopando la neve, per fare un banchetto da noi come in via Melzo di Milano, e in via Lazzaro Palazzi~~ [p. 190]

Liberata La Pira potrei contarla diciottesima, spuntando terza la più lontana con una cassetta di legno che trascinava piena di frutta, e con scaldini e soffietti che pure trascinava solcando la neve per fare un banchetto ~~tutte e tre \ lei e le altre/~~ come lo avevano a Milano in via [p. 191] Melzo, come a Milano ve ne sono file lungo i marciapiedi di via Melzo e in via Lazzaretto, e in via Lazzaro Palazzi e in ~~altre vie tra le case nere \ via Plinio, e in piazzale Lima,~~ con quei colori ~~di festa della verdura e della frutta tra le case nere~~ [...] [pp. 190-191]

La luce elettrica, insieme alla volontà di alcuni abitanti di avviare attività commerciali costituisce dunque una spinta propulsiva allo sviluppo del villaggio, che procede proprio seguendo la rapidità dei ritorni e del passaggio, già avvertito, dall'inverno pieno al clima più mite del mese che precede la primavera:

Fu stupendo in tal modo tutto intero febbraio nel dolce sole nell'inverno finalmente di sole e di dolci giornate lui ch'era finalmente come gli uomini ce lo immaginiamo pensando a una

²⁹⁷ Il brano recupera, presumibilmente, un passo cassato della p. 185, con varianti in interlinea anch'esse cassate e con fitte cancellature che rendono in larga parte illeggibile il testo. Riportiamo tuttavia, un breve passo che siamo riusciti a decifrare: ~~come il nostro Fischio aveva detto che sarebbe stato facendo del nostro villaggio la stessa cosa che sono le città nella notte nera quando uno vi arriva nella notte nera:~~

giornata sole invernale, col piacere che persino Spine fosse ritornato, ~~coi lavori che si acceleravano oppure non ci affannavano, con ogni giorno qualcosa che si metteva bene con la grande gioia \soddisfazione/ dell'energia elettrica che si riuscì ad avere[...]~~ [p. 222]

Il testo dell'inchiesta si interrompe alla p. 191 di AM1 per lasciare spazio ad alcune considerazioni metanarrative del narratore, che nell'avvio del cap. LII (numerazione erronea, dal momento che l'ordine numerico avrebbe comportato un cap. LI) segnala:

*Le persone che parlano nell'inchiesta arrivano a dodici, io qui ~~ne ho fatte \ridotto/~~ [p. 192] ~~parlare metà soltanto sei sinora e qui smetterei finora ho riferito soltanto di sei, ho \già/ saltato un paio un paio di persone e inclinerei a non andare più avanti se a lasciar perdere \tralasciare/ il seguito se l'autore, a questo punto, non facesse \proprio non facesse, da questo punto, / intervenire come se avesse interrogato anche lui, un morto. L'intenzione dell'autore ~~fu di far~~ certo di far penetrare dev'essere stata di far penetrare \inserire inserire/ nel documento, con un ripiego simile, il giudizio suo stesso sulle cose indagate di uomo che crede di poter giudicare, dal di sopra, dal di fuori; e di farlo penetrare \inserirvelo/ senza averne l'aria, avendo anzi l'aria di essere \e anzi/ avendo anzi l'aria, davanti al lettore commosso, \colto nell'intimo, / d'un giornalista un po' poeta che ha meditato ~~in mezzo alle tombe~~ tra le tombe della cime dov'è il cimitero del nostro villaggio e ~~ed~~ ha saputo per proprio il giudizio dei morti. Ma egli il materiale che egli adopera negli interventi del morto deve averlo raccolto dai numerosi altri vivi così complesso e ricco \inte***g*ti/ ed ha una sua forza viva per cui ~~ne~~ egli ne resta ~~dominato~~ foggiato anziché ~~dimit~~[narlo] foggiarlo. [p. 192]~~*

Il narratore torna a interrompere la narrazione per giustificare le proprie scelte, innestando ancora una volta un passo metanarrativo nel quale mette in rilievo le strategie

messe in atto dal giornalista nella redazione della propria inchiesta: la presenza di un “morto parlante”, non è infatti in contraddizione con la garanzia di fedeltà ai fatti narrati, che il giornalista aveva assicurato allo zio Agrippa, poiché risponde alla necessità di esprimere una voce che sia al contempo esterna al villaggio e tuttavia abbia come fonte primaria la polifonia di opinioni raccolte fra gli abitanti.

Tale scelta, insieme alle giustificazioni addotte dal narratore, ci consentono di tornare ancora una volta al «Politecnico», poiché costituiscono l'applicazione delle intenzioni e dei progetti di Vittorini riguardo al periodico da lui diretto. In un passo della già citata lettera del 22 dicembre 1945 inviata al padre, infatti, Vittorini aveva chiesto proprio di inserire, fra i personaggi delle inchieste anche i morti: «Includi anche la biografia di qualche morto che possa fare in questa specie di dramma giornalistico la voce delle generazioni passate».²⁹⁸ Ancora una volta, dunque, ci troviamo dinanzi a un discorso che travalica i confini del romanzo trovando la propria origine nel settimanale einaudiano, come dimostra anche il fatto che, fra gli abitanti di Aulla, presentati nell'inchiesta di Succi,²⁹⁹ vi sia il morto Giacinto Sammuri. Si può però anche ipotizzare che questo passo anticipi le considerazioni che troveranno spazio nella sezione conclusiva di *DMI*, nella quale le donne siciliane organizzano la festa dei morti: a conclusione della sezione, il narratore si congeda dai suoi lettori dicendo che occorrerà guardare il villaggio come lo guardano i morti. E, ancora, non si può non pensare a Berta, la protagonista femminile di *Uomini e no*, che parla con i morti: in tutti questi casi si può credere che in Vittorini agisca l'influenza della lettura di *Our Town* di Wilder.³⁰⁰

Il procedimento che il narratore dice di seguire è volto alla selezione delle informazioni essenziali al proprio racconto e alla eliminazione dei «passaggi nei quali il giornalista riesce a far parlare sé stesso» (p. 193), e tuttavia, alla lettura delle due carte relative al morto emerge anche il «giornalista un po' poeta» (p. 192), poiché la figura del “Nudo”, il morto al quale sono dedicate queste pagine, è presentata come l'emblema di tutti i morti del villaggio, con un tono lirico ed evocativo che emerge chiaramente anche osservando l'elaborazione del paragrafo.

²⁹⁸ Lettera al padre, 22 dicembre 1945, in *AP*, pp. 42-45, la citazione a p. 43.

²⁹⁹ Paolo Succi, *Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*, cit.

³⁰⁰ Si sono concentrate sui rapporti tra Vittorini e Wilder Enrica Maria Ferrare, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 29-101 e Virna Brigatti in *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini*, cit., pp. 190-193 e nel volume *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, in corso di stampa presso Unicopli. Ringrazio Virna Brigatti per avermi generosamente consentito di leggere in anteprima i risultati del suo studio.

L'«identità [sc. del “Nudo”] è data nell'inchiesta come è data, in lettere incise, sulle braccia di legno della croce» (p. 193):

~~Vitale Garoglio~~
~~Garoglio Vitale~~
Detto «il Nudo»
nato il 6 agosto 1915 a Chiusi,
~~\ saltato qui su una mina /~~
~~saltato qui su una mina~~
~~\ trent'anni dopo /~~
~~ventinove anni dopo~~
~~sepolto qui dai compagni~~
~~il 23 ottobre '45~~
trent'anni dopo

Il paragrafo è costituito da due parti distinte, la prima dedicata ai morti, la seconda invece rivolta ai vivi che ancora popolano il villaggio. L'uomo non dice nulla della propria vita personale, ma rievoca l'invero come la stagione della neve, del nulla, del nero, con il tipico tono iterativo del quale Vittorini si serve per innalzare lo stile:

*Era \ in noi / ghiaccio nero ogni cosa che avevamo avuto, la morte
stessa che avevamo avuto, e vita era questa ch'era \ anche / dei
monti allineati, questa neve supina, del pensiero, quest'immobile
pensiero, questo di cui si coprivano, com'era dei morti, le nostre
facce. la terra già immemore delle nostre facce. Niente batteva
più in noi per quello che accadeva nel villaggio, E i nostri simili
non erano \ più / niente per noi? Non era più niente per noi, la
vita loro? Più niente il nostro villaggio? in quello ch'era pur stato
il nostro villaggio? Ho detto che non vedevamo, non udivamo,
non avevamo più una memoria, ma sapevamo anche del fumo
come saliva fino a noi in pennacchi dai loro comignoli. Non li
vedevamo, non li udivamo, ma quanto loro accadeva come a noi
era accaduto, nel modo che per noi era accaduto, era nostro
pensiero, cioè accadeva ad uno stesso tempo, nella mente nostra...*

[p. 194]

La morte, dunque, annulla ogni sentimento, trasformando in *nulla*, in neve nera, tutto ciò che è stato. Ai morti non è dato di partecipare alla vita, al mondo dei vivi, eppure il loro pensiero coincide con ciò che accade: si spiega così l'interrogativo retorico più volte riformulato dall'autore, che passa da numerose domande («E i nostri simili non erano più niente per noi? Non era più niente per noi, la vita loro? Più niente il nostro villaggio?») a una sola, «E i nostri simili non erano più niente per noi in quello ch'era pur stato il nostro villaggio?». Le parole del “Nudo” non costituiscono allora un “documento”, bensì sono riportate per via della «forza viva» (p. 192) che esse posseggono, per il significato implicito ed evocativo, che serve anche a fornire una spiegazione “universale” alle storie minute sinora narrate nell'inchiesta.

Alla voce del morto, il narratore affianca – senza alcuna anticipazione o giustificazione – anche quella di un “Beccamorti”, che costituisce la porta tra il mondo dei vivi e quello dei defunti:

*Del resto un villaggio in cui non vi fosse il beccamorti *** il beccamorti / non avrebbe legami tra i vivi e i morti. Poiché, loro meditano, e a volte si mettono seduti nelle loro tombe a meditar seduti con accanto il lume ch'io ho acceso per loro, come i vivi \per esempio, loro meditano:/ E chi degli uomini saprebbe mai nulla delle loro meditazioni se non fosse a portarle su di me del giudizio se non fossi a portarle su di me, entrate nei miei panni, comprese nei miei occhi, io beccamorti? Tra loro io sono, accendendo un lumino, la presenza degli uomini, e così in mezzo agli uomini lo sono loro... [p. 195]*

L'uomo dunque è il tramite fra due mondi e consente al “Nudo”, così come agli altri morti, di pensare ciò che agli uomini accade mentre ciò accade, come il morto aveva detto a pagina 194.

Risulta inoltre interessante notare come il beccamorti giustifichi la propria presenza dicendo che, sebbene «Qui non vorrebbero che un uomo avesse la specialità di quest'incarico, seppellirli e curarne le tombe può essere di tutti» (pp. 194-195), egli tuttavia era fermamente convinto della propria essenziale funzione nel villaggio, sia, come abbiamo appena visto, per una funzione sociale di collegamento e cura del contatto fra i

due mondi, sia per motivi personali, dal momento che «il modo che ho di affezionarmi a un posto e restarvi è d'esserne il beccamorti» (p. 195). Si ripropone dunque, ancora una volta, la questione della divisione del lavoro, adesso giustificata non tanto da una distinzione di classe, bensì dal dovere, che l'uomo si assume, di non perdere la memoria stessa del villaggio, anticipando in tal modo la conclusione di *DMI*, dedicata proprio alla festa dei morti.

Il testo della p. 195 si interrompe a tre quarti del foglio, nel punto esatto in cui termina la citazione riportata sopra. La narrazione riprende nella carta successiva, p. 196, riportando nuovamente il numero di capitolo LII: non è tuttavia una svista dell'autore, bensì una nuova versione del capitolo, la cui natura muta completamente, poiché si passa dal lirismo evocativo delle parole del "Nudo" e del "beccamorti" alle ipotesi sulle possibili risposte che avrebbero potuto dare al giornalista i veri protagonisti della vicenda. L'ipotesi relativa alla numerazione, che qui si avvanza, è giustificata dal fatto che la prima versione del capitolo manca da *ZA*, mentre la seconda è accolta nel romanzo pubblicato.

Le ragioni che potrebbero spiegare tale scelta risiedono, forse, nella stessa domanda che apre il capitolo, p. 196: «Ma non è ora di smettere con quest'inchiesta?» Il timore del narratore è che «il lettore si stanchi» (*ibidem*) e decide dunque di modificare nuovamente la modalità di narrazione. Tale indicazione, che potrebbe apparire come un vezzo, nasconde tuttavia un intento ben più complesso: non è difficile infatti credere che questi inserti metanarrativi siano la spia di un più profondo intento di sperimentazione di nuove modalità narrative, di nuove vie per il proprio romanzo, nato dalla contaminazione – che agli occhi dell'autore si rivelerà tuttavia faticosa e fallimentare – di diversi espedienti narrativi o dalla modifica di alcuni di essi.

Questa lunga sezione procede dalla p. 196 alla p. 252 e contiene, secondo la descrizione del narratore, «che cosa avrebbe dato il giornalista se gli fosse riuscito di parlare con le persone che più ci interessano, con Ventura, con la ragazza di Ventura, con Giralda, con Toma, con Fischio e via di seguito» (p. 196). Ci vengono dunque presentati i protagonisti di questa nuova sezione dell'inchiesta, che è in realtà una ipotesi di intervista ricostruita dal narratore attraverso l'uso di «Elementi che ho potuto raccogliere io stesso, uniti a quelli che risultano dal *Registro* del villaggio e dall'ultima parte dell'inchiesta» (p. 197). Il testo nasce dunque dalla contaminazione di diverse fonti, che

ne garantiscono la veridicità dei fatti narrati pur se costruito artificialmente come un'immaginaria sequenza di risposte o racconti dei protagonisti.

Tali indicazioni risultano chiarite da due lunghi passi delle pp. 196 e 197, poi interamente cassati (per rendere più agevole la lettura riportiamo il testo "prima" della cassatura), nei quali si specificano meglio i termini dell'operazione compiuta dal narratore:

*Il racconto non risulterà meno veridico s'io lo riprendo***\ nella sua/~~nella sua~~\ ~~in una~~ in una/ forma diretta. I documenti, le impressioni di terzi, le voci ch'io ho raccolte di persone restano alla sua base, né lo sforzo ch'io vi metto di mio e non sarà per il fatto di averli rielaborazione~~ti~~ di organizzazione che si potrà accusarmi d'essermi spostato su un piano fantastico. Del resto non smetterò subito col documento del giornalista. Voglio esaurirlo. Solo vi apporterò un piccolo cambiamento fingendo che siano stati i protagonisti stessi [p. 196]*

Si dirà che mi sono spostato su un piano fantastico? Si avrebbe torto. Io avrò semplicemente rielaborato riordinato organizzato rielaborato come è pur Quali sarebbero state le risposte avrebbe potuto avere da costoro? Quali risposte sarebbero da mettere in bocca a costoro? Quali risposte avrebbe messo il giornalista in bocca a costoro un giornalista? Quali ~~risposte~~ sarebbero state le risposte di costoro? Immaginarle non è inventarle, ma semplicemente rielaborare. [p. 197]

L'uso di diversi termini, *organizzazione*, *riordinamento*, *rielaborazione*, tradiscono l'arbitrarietà dell'operazione compiuta dal narratore, e al contempo la sua volontà di colmare la lacuna dell'inchiesta riguardo al punto di vista di coloro che egli aveva invece scelto come protagonisti della propria storia, rinunciando al realismo e alla veridicità in favore della verosimiglianza e dell'immaginazione. Un'ulteriore giustificazione a questa scelta verrà poi fornita nelle pp. 308-309:

~~ma io avrei voluto che tutto fosse in mano a mio zio e tutto sotto ai suoi occhiali sul foglio di giornale ch'egli tiene spiegato fin anzi ai suoi occhi in un pomeriggio di treno d'agosto. Io avrei voluto per lui che tutto fosse nell'inchiesta. Avrei voluto esser io a condurre quell'inchiesta e a scriverla. E certo non per noi stessi io avrei voluto che l'inchiesta fosse senza lacune, e che fosse piena di Ventura, che fosse piena di Siracusa... Io l'avrei voluto per mio zio, che andava in treno avanti e indietro, e circa ogni quindici giorni passava in treno, una volta la sera tardi, una volta a pochi chilometri dal nostro villaggio mentre vi si accadevano queste cose e le altre che vi le cose che vi accaddero. Per lui che ancora adesso non si ferma e guarda dal finestrino *** qui \desiste dal suo viaggiare *** *** *** *** guarda su quei/ passando in treno, come se nulla vi fosse accaduto, io avrei quasi voluto essere io a scrivere condurre e a scrivere [p. 309] l'inchiesta e a scriverla in modo ch'egli avesse "tutto" nel foglio di giornale su cui ha chinato un pomeriggio di agosto si è chinato con la sua piccola faccia e con i suoi occhiali da ciabattino, con la sua attenzione da vecchio operaio.³⁰¹~~

I nuovi personaggi che si alternano nella narrazione sono Fischio, Spine, Giralda Adorno, Ventura, Siracusa, Toma, cui si aggiungono i nomi della vedova Biliotti, di Carmela Graziadei e Bartolomeo Manera, che erano già presenti nell'inchiesta "ufficiale", e vengono ora inseriti nuovamente dal narratore perché i fatti da lui "immaginati" corrispondono ad alcune parti già presenti nell'inchiesta,³⁰² con una contaminazione fra "fonte" e invenzione romanzesca. I loro nomi compaiono nelle carte con il seguente ordine:

narratore	pagine
-----------	--------

³⁰¹ Questo ritratto dello zio Agrippa rappresenta, per antonomasia, il pubblico ideale del «Politecnico».

³⁰² Questo il passo di connessione fra i due diversi piani: Qui in brano che ricordo dell'inchiesta apparsa sul settimanale ~~calza con la coincide~~ mi sembra ~~coincida con la mia ipotesi di inchiesta al punto da poterlo~~ possa inserirsi intatto nella mia ipotesi di inchiesta e correre ~~a commento in luogo di parole mie proprie. Dice la vedova Biliotti:~~ in luogo di parole mie proprie, a corollario di quanto sopra. Ma meglio ancora, si può usare il ***mescolando battute *** a battute della, diciamo, inchiesta mia. Voglio appunto far questo. Vediamo. Il lettore, per distinguere, *** *** *** *** *** [p. 228].

Fischio	pp. 197-199
Giralda Adorno	pp. 199-202
Spine (Ireneo Vivaldi)	pp. 202-206
Ventura	pp. 206-209
Siracusa	pp. 209-212
Toma (Tommaso Ca' Ricci)	pp. 212-214
Siracusa	pp. 214-217
Toma	pp. 218-220
Siracusa	pp. 221-224
Ventura	pp. 224-228
Vedova Biliotti	pp. -228-230
Carmela Graziadei	pp. 230-232
Bart[olomeo] Manera	pp. 232-235
Ventura	pp. 235-237
Fischio	pp. 238-241
Spine	pp. 241-245
Giralda Adorno	pp. 245-250
Bartolomeo Manera	pp. 250-251
Giralda Adorno	pp. 251-252

Il resoconto si apre con il racconto del ritorno di Spine da parte di Fischio, del quale avevamo già notizia grazie a Carmela Graziadei che ne parla nell'inchiesta (p. 184). In questa sede la parola è affidata a Fischio, il più caro amico di Spine, colui che, come il narratore aveva raccontato nelle pp. 162-163, rimaneva ogni sera trepidante nell'attesa che Spine tornasse e, anche dopo che era scomparso, non aveva perso la certezza che sarebbe prima o poi tornato:

Non è tipo capace di resistere alle tentazioni, ma nemmeno è tipo capace di resistere al pentimento. Inoltre ha bisogno di qualcuno a cui appoggiarsi. Non è capace di stare sulle proprie gambe, ha bisogno di appoggiarsi a qualcuno, di dipendere da qualcuno, e questo qualcuno sono stato io per anni e anni. Ogni cosa che io

*ho fatta l'ha fatta anche lui, per anni e anni. Io volevo and^[are]
dicevo mi muovevo e anche lui si muoveva. Io mi fermavo e anche
lui si fermava. Io ho voluto fermarmi qui e anche lui ha voluto
fermarsi qui.* [Fischio, p. 199]

La scelta di non andare a cercarlo, tuttavia, oltre che da questa convinzione, è anche dovuta all'impegno contratto nei confronti del villaggio: Fischio, infatti, come si legge a p. 198, non poteva «interrompere la costruzione della nostra centrale elettrica...».

Spine aveva abbandonato il villaggio in un momento molto delicato e ciò giustifica l'accoglienza calorosa e al contempo violenta che gli viene riservata al suo ritorno:

*Così ~~fu~~ quel giorno del ritorno di Spine erano \tutti/ contenti
come non li avevo visti mai. ~~saltavano e ridevano battevano~~^{to}
~~chiamavano~~ Gridavano il suo [p. 201] ~~le mani~~³⁰³ nome tutti insieme, e
Fischio abbracciava ora ~~Erro~~ l'uno ora l'altro dicendo che lui
l'aveva detto: [...] ma gli altri ~~che lo aiutavano a ve~~^[nire] che gli
erano andati incontro a dargli una mano cominciarono anche
a dargli scapaccioni e poi cominciarono a dargli anche calci
~~tutte le~~ \ogni/ volta che lui sprofondava ... \sebbene/ Fischio
gridasse loro di ~~non toccarlo e di portarglielo no.~~ - Portatemelo
vivo, - gridava loro. Infine si tolse le cinghie dei pantaloni e
andò ~~già~~ in mezzo a quei forsennati che non lo sentivano, e si
~~mise lui a colpire~~ \ - Non volevo fare/ nemmeno un passo per te, -
disse a Spine. - Ma non voglio che ti finiscano prima di essere
~~riuscito a dartele.~~ \pur dartele prima che/ ti finiscano
consumino... E si mise lui a ~~colpire~~ batterlo con la cinghia [...]*
[Giralda Adorno, pp. 200-201]

Il discorso di Giralda si chiude, alla p. 202 con un riferimento al fatto che la violenza di Toma non fosse “naturale”, bensì dovuta al fatto di aver ricevuto una provocazione: «lui non ama dar lezioni. Non adopera le mani che quando è provocato», p. 202), «Mica è un fascista, Toma!». Quest'ultima precisazione, che pare esser casuale, deve esser letta in

³⁰³ «Battevano le mani» → «Gridavano il suo nome».

relazione all'unico altro personaggio al quale questo appellativo è assegnato, Ventura, sul quale ci concentreremo nel prossimo paragrafo.

L'euforia per l'arrivo della primavera porta dunque con sé anche il «disprezzo» (tale parola è usata da Giralda nella p. 202) per coloro che erano andati via e ora tornavano, e insieme anche induce gli abitanti a dimenticare tutto ciò che avevano patito per godere pienamente del momento di rinascita.³⁰⁴ Un passo cassato della p. 200 descrive questi ambigui sentimenti:

La gente non ha carattere. Si abbatte per poco e si esalta per meno ancora. Io perciò stimo uno che ~~ha carattere~~ mostri di aver carattere anche se non posso soffrirlo nei suoi modi mentre certi giovincelli [Giralda Adorno, p. 200]

Anche per chi ritorna il comportamento degli abitanti rimasti è sorprendente: Spine, pur stupito di «come si possa tenere rancore per dei mesi [...] invece di apprezzare che uno torna indietro pieno di fiducia» (p. 202), non si pente di esser tornato e apprezza i cambiamenti subiti dal villaggio in sua assenza («Del resto non vi era nessuno che non fosse cambiato in un modo che mi piaceva», p. 204), decidendo, proprio per la meraviglia provocata dalla tettoia realizzata da Cerro, di unirsi a lui dicendo di aver imparato il mestiere di falegname:

~~Non vi era Nessuno aveva più quell'aria tesa e accanita che ancora avevano tutti quando li av[evo] \ che mi ricordavo di prima/ me ne ero andato, in settembre. Erano dimagriti, è vero, e mostravano di aver avuto un mucchio di difficoltà, di privazioni anche di contra[sti] Erano dimagriti, è vero, e non avevano indosso che stracci, e c'erano tanti che tossivano, ma sembrava che fossero dieci volte più contenti. Cioè sembrava che~~

³⁰⁴ Prendendo la parola più avanti nel manoscritto, nelle pp. 244-248, Giralda dice (riportiamo il testo definitivo, tralasciando le varianti): *Potersi riposare. Poder stare stesi per terra, poter, ogni tanto, guardare e non far nulla e solo ascoltare che gli altri parlano raccontando di vecchie storie loro; a me piace di più del far chiasso o festa e persino ballare con musica d'organetto. [...] Loro, in genere, per divertirsi, intendevano piuttosto di agitarsi il più possibile. [...] Ma un po' di tempo per non lavorare noi lo avevamo finalmente e se gli altri cercavano di riempirlo nel modo in cui erano abituati, io sapevo godermelo come mi piace di godermelo [...].*

~~ora potessero esser contenti e tutti buoni amici tra se \proprio/ non avevano qualche \preciso/ motivo di non esserlo, mentre prima, debbo dire, li avevo visti preoccupati restavano preoccupati o coi nervi tesi o pieni anche quando \se/ c'era \vi avevano/ un motivo di essere contenti. ***contenti./~~

L'accanimento che aveva caratterizzato i primi mesi al villaggio e l'inverno appena passato aveva dunque portato i propri frutti, lasciando spazio a un atteggiamento più sereno e positivo, benché i segni di quanto patito fossero ancora evidenti sugli abitanti (si noti la presenza, sia nel testo cassato sia in quello definitivo, il riferimento alla loro magrezza): in tal modo si spiega, nell'elaborazione del brano, la scelta di sostituire la terminologia "negativa" rappresentata dai termini «tesa», «accanita», «difficoltà», «privazioni», «contrastì» con la triplice ripetizione dell'aggettivo «contenti».

Dal piano generale, Spine passa poi a quello particolare, notando i mutamenti in Giralda e Siracusa:

~~Trovai che anche Giralda era un po' cambiata sebbene mi sia stata simpatica sempre e trovai che anche Giralda, era un po' cambiata, sebbene mi sia stata simpatica sempre, \era un po' cambiata./ Non era più semplicemente una ^{una} sbarazzina, non più, voglio di[re] era diventata come Gi[ralda]-Siracusa un po' come Siracusa, in certe cose, e Siracusa, in compenso, era diventata un po' come Giralda. Perciò mi piaceva anche Siracusa. Ora aveva una serietà ^{la sua serietà} dentro a cui si poteva guardare, limpida, tranquilla, mica più opaca e ferma come prima. Non era di persona disgustata era di persona che vuol fare per avere una soddisfazione, una contentezza e mica più, come prima pareva, per ammazzare il disgusto. In questo prendeva qualcosa che la faceva somigliare a Giralda, Faccia Cattiva era ^{ventura era} [p. 206] stato darve[ro] fortunato a mettersi con lei. [pp. 205-206]~~

Le ragioni della correzione di «Faccia Cattiva» in «Ventura» sono spiegate nelle righe immediatamente successive a quelle ora riportate. Spine, infatti, notando il mutamento subito da Ventura, si rende conto di come «di tutti, il più soddisfatto e lieto era proprio

Ventura», constatando che «Non aveva più nulla di quando lo chiamavano Faccia Cattiva» (entrambe le citazioni, p. 206). Rimandiamo al § 2.3.7 per ulteriori approfondimenti riguardo al rapporto fra Ventura e Siracusa, al quale sono dedicate, oltre alle pp. 84-105, tralasciate in precedenza, anche le pp. 206 e ss., parte dell’“inchiesta immaginaria” ricostruita dal narratore.

Una ulteriore analisi sui mutamenti intervenuti nei compagni, durante i mesi della sua assenza, è offerta da Spine più avanti, nelle pp. 242-246, nelle quali l’uomo innanzi tutto nota come Fischio fosse l’unico ad esser poco cambiato nei mesi della sua assenza:

~~Fischio, debbo dire, era il meno cambiato di tutti. Aveva e a poco a poco, A paragone di com'erano cambiati gli altri, Fischio era cambiato il [p. 243] quello che procedeva più piano, il meno cambiato di tutti, e a poco a poco debbo dire lo ritrovavo quale lo avevo lasciato. \quel'era stato sempre./ Aveva ancora le sue prevenzioni, ancora le sue idee ristrette, la sua vista corta... E giudicava tenendosi all'ipotesi alle supposizioni peggiori, vedendo in una cosa quello che gli veniva più facile da vedere, come un brigadiere un po' un brigadiere della benemerita o come un parroco vicario di canonica. [pp. 242-243]~~

La mancata evoluzione del personaggio, mentre tutti erano cambiati, diviene sintomo, agli occhi di Spine, di ottusità e conservatorismo (si noti, in proposito, l’espunzione di ogni riferimento a forze dell’ordine o ecclesiastici), così come l’evidente mutamento di Ventura lo aveva, al contrario, colpito favorevolmente:

~~e meno male che faccia Ventura era cambiato tanto più di lui e sapeva che anch'io ero cambiato [p. 244]~~

~~E meno male che c'era uno cambiato com'era cambiato Ventura. Egli sapeva rendersi conto ch'ero anch'io cambiato. e che Sapeva rendersi conto che mi si sarebbe potuto affidare il camion. [p. 446]~~

Il rispecchiamento fra i due si verifica anche sotto un altro aspetto, connesso alla volontà di stabilire una relazione duratura con una donna: Spine, infatti, sceglie di legarsi con

Carmela perché «non si può continuare in eterno a sbrigarsi in un fienile con la prima che capita».³⁰⁵ Così giustifica la propria scelta: «Io nella Carmela avevo visto, dalle sue mammelle, dalla sua voce, da com'era combinata sotto e sopra, l'attrazione d'una simile pace», e ciò l'aveva convinto che la donna fosse quella «adatta» (tutte le citazioni p. 244). Ciò aveva provocato il disappunto di Fischio, che invece non comprende il desiderio di compagnia dell'amico, ritenendo che non volesse più amicizie, che non fosse più «in gamba» (p. 245).

2.3.7. Siracusa, Ventura e il villaggio: «una buona cosa» (pp. 84-105, pp. 206-252).

Rimasto al margine della vicenda, raffigurato come uno fra i tanti personaggi, Ventura emerge come protagonista solo a partire dalle pp. 207 e ss., nelle quali si evince come i seppur fugaci riferimenti al suo carattere, ai suoi interventi, o alla sua storia d'amore con Siracusa fossero funzionali a introdurre, all'interno della coralità ricercata dall'autore, una storia dai confini e dagli attanti ben definiti. Vittorini semina, dunque, in numerose pagine di AM1 alcuni dettagli che riceveranno una spiegazione solo a partire dalla seconda metà del manoscritto, quando la figura di Ventura emergerà come eroe tragico.

Il mutamento di prospettiva è evidente se si osserva la p. 206, nella quale l'*incipit* della "intervista" immaginaria a Ventura è cassato e riscritto in una veste che nulla conserva della prima:

p. 206 ³⁰⁶	pp. 206-207
<u>Ventura</u>	<u>Ventura</u>
Forse furono i nostri giorni migliori da quei giorni dei primi di febbraio in cui avevamo, oltretutto, il piacere d'aver d'essere appena	Cambiato? Certo se loro mi avessero da due anni prima lo ero, e certo chiunque \ mi avesse conosciuto due anni prima avrebbe potuto dire

³⁰⁵ non basta a un uomo → non è la stessa cosa far fuori → non si può continuare.

³⁰⁶ Il brano cassato verrà poi riutilizzato, con varianti, nella c. 31, p. 235, nell'*incipit* di un'altra parte del discorso immaginario di Ventura: *Furono i nostri giorni migliori tutto febbraio e tutto marzo, un periodo in un modo, un periodo in un altro, e senza quasi alti e bassi anche tutto aprile e parte di maggio, malgrado difficoltà che pur si avevano, e anzi come se fosse piacevole averne, sia che venissero dalle nostre circostanze, non sia che venissero, venti piogge, dalla natura*^{così} [...].

<p>usciti da tante difficoltà e dal d'avere ormai scongiurato \superato/ il pericolo d'un di veder fallire i nostri sforzi in niente</p>	<p>che lo ero... A volte io avrei voluto che mi avessero conosciuto visto anche solo un anno prima, perché mi dicessero potessero dirmi \giudicare/ s'ero o non ero cambiato. Almeno lei avrei voluto che mi avesse visto e potesse giudicarmi. \E a volte/ avrei voluto dir loro com'ero perché potessero dirmi francamente come s'ero veramente cambiato. Almeno a lei, avrei voluto dirlo e avrei voluto \almeno a lei avrei voluto dirlo o riuscire almeno a dirlo a lei e/ che almeno lei potesse dirmi come le sembrava che fossi ora.</p>
---	---

L'attenzione è interamente sbilanciata a favore di Ventura e dei suoi mutamenti, eliminando ogni riferimento al cambiamento collettivo a vantaggio di una minuta autoanalisi che il personaggio fa su se stesso. Piccoli, talora minuti cambiamenti, a distanza ravvicinata di tempo ne avevano trasformato il comportamento: l'uomo stesso ne prende coscienza e teme che la propria vera natura emerga. Da ciò deriva l'ansia di approvazione dell'uomo, che vorrebbe raccontare chi era stato fino a qualche anno prima proprio per godere pienamente della trasformazione faticosamente raggiunta.

Un identico bisogno era emerso nel corso di un dialogo privato avuto con Siracusa e presente nelle pp. 84-105. Ventura, vedendo Carlo il Calvo che parlava con alcuni abitanti del villaggio, lo riconosce come una minaccia e si blocca, facendo finta di avere un dolore alla mano, nella speranza di non esser notato, poco lontano:

*E intanto uno dei nostri che entrava dalla parte opposta sotto la
lunga tettoia s'era fermato di colpo per girare su sé stesso. La sua
mano ricamata di lungo pelo biondo impugnava un manico di
badile. [...] [p. 84] Nell'immobilità in cui si era fermato,*

osservandosi la mano, egli non se la scuoteva via, e il suo sguardo s'induriva, la sua faccia si faceva funebre, funebre, cattiva. [pp.

83-84]

Il nome di Ventura non è immediatamente indicato, sostituito dalla generica indicazione che egli è «uno dei nostri»: solo la descrizione della sua *faccia*, che diviene progressivamente sempre più scura fino a tramutarsi in *cattiva* ci consente di comprendere di chi si tratti. Dobbiamo infatti passare al successivo capitolo (cap. XLI) per avere conferma del fatto che quel personaggio sia effettivamente Ventura.

Il capitolo si apre con una domanda di Siracusa: «Ti conosco questa faccia. Che diavolo ti è preso?» (p. 85), rimane tuttavia senza alcuna risposta (Ventura, alla domanda, sembra spazientirsi e risponde «Piantala!», p. 85), mentre il volto di Ventura va progressivamente rasserenandosi all'udire che la moto di Carlo si allontana. Il rapporto fra i due pare fondato su una rigida tensione, che entrambi cercano sempre di mantenere entro i limiti che essi stessi hanno tacitamente stabilito. Per tale ragione la donna, pur allontanandosi, lo fa lentamente e precisando di non essere arrabbiata e di non volersi negare a lui quella notte, così come Ventura, a sua volta, le corre dietro affiancandosi a lei e invitandola a rientrare e ad asciugarsi, finendo per consumare un amplesso di riconciliazione, dopo il quale Siracusa afferma che «Qualunque cosa accadesse tra noi mi piacerà sempre che *tu* mi prenda. E puoi sempre venire e farmi sopra il tuo comodo» (p. 88). La continua richiesta di conferme, da parte dell'uomo, si tramuta, dunque, nella donna, in una consapevole accondiscendenza sessuale e al contempo in una estrema durezza verbale:

In che modo? L'abbiamo udita. «Se vuoi fare il tuo comodo sono pronta.» Oppure: «Non vieni a fare il tuo comodo?» o dichiarargli come una volta per tutte brutalmente, che ~~poteva~~ \avrebbe potuto/ prenderla anche quando l'avesse veduta arrabbiata. [p. 99]

Entrambe le reazioni, di accondiscendenza e durezza, sono giustificate dal modo in cui Ventura aveva tentato di possedere la donna nella prima scena in cui compaiono i due personaggi che riportiamo citando da *ZA*, essendo andato perduto il corrispondente brano manoscritto:

«Ormai ci sono», le diceva il giovane, «Stai buona». [...]

«Fascista!» gli gridò d'un tratto.

Il giovane riaprì gli occhi subito.

«M'hai chiamato fascista?»

Parve semplicemente domandasse, come accade che uno domandi nel dubbio di non aver udito bene.

La ragazza ne fu perplessa. Non gli rispose, ma anche non lottava più. E lui poté abbracciarle la testa, abbracciarle la vita, farle ricadere la schiena giù tra i fili d'erba secca.

Solo che ora non era più così gallo. La ragazza lo vide sollevarsi a poco a poco da lei, la faccia concentrata, funebre, e inginocchiarsi, rialzarsi.³⁰⁷

La chiave del rapporto fra i due risiede proprio in questo episodio nel quale Siracusa, pur dovendo soccombere alla violenza fisica dell'uomo (che si delinea come una vera e propria violenza sessuale), riesce a trovare il modo per liberarsi dalla morsa di Ventura rivolgendogli l'appellativo di fascista. È proprio il timore di sentirsi ripetere questo insulto che rende Ventura trepido nei confronti della donna, la quale è costretta non solo a evitare una possibile *escalation* nelle loro liti, ma anche a rassicurare il proprio compagno della bontà delle sue azioni. È per tale ragione che il fatto che Siracusa dica che non gli si negherebbe mai diviene un motivo di smarrimento per Ventura, che non è in grado di conoscere quali siano i pensieri reali della donna senza dover chiedere conferma a lei stessa:

«Allora,» Ventura disse, «non potrei mai saperlo... Quando tu mi odiassi \ detestassi./ » «O ti disprezzassi?» gridò la ragazza. «Si capisce che no. O dovresti capirlo altrimenti.» [...] E ora non mi odi?» \ non mi detesti, ora?/ » «Ma no.» [...] «Potresti dire di volermi bene?» «Certo che potrei.» [p. 89]

Ed è anche questo il motivo per il quale Ventura finisce per attendere che sia sempre la donna a fare il primo passo:

[...] mai che si prendesse una libertà col corpo di lei; mai che l'accarezzasse sul sedere. Una ragazza può [p. 98] guardare come ~~se dicesse:~~ « \ non intendendo/ dir altro che si abbia questa

³⁰⁷ ZA, seconda puntata, cap. XI, p. 67.

confidenza da uomo a donna con lei. [...] Ventura, ~~*** **~~ stretto nel suo scrupolo, doveva spesso trovarsi si trovava ~~assai~~ molto spesso a non capire più niente, aspettava sempre che fosse lei la ragazza ad avere l'iniziativa. Ventura non prendeva mai l'iniziativa con la sua ragazza. La lasciava a lei, da dentro del proprio scrupolo. Ma tuttavia l'esigeva. E così la ragazza accadeva che la ragazza fosse più arruffata e più rude. Era una fatica che \ogni volta/ ci fosse ^{sempre} questo suo ritegno da togliersi di dosso: Rispetto? Era una fatica da togliere questo suo rispetto... E fatica di non doverne aver lei, mentre nasceva proprio mentre le si comunicava. Fatica di [p. 99] reprimere in sé il contagio. Fatica dell'iniziativa sempre da prendere. [pp. 97-99]

Ventura, «stretto nel suo scrupolo» fatto di «ritegno» e «rispetto» verso Siracusa, non capisce come comportarsi, ma al contempo non riesce a tenere a freno del tutto la propria indole, e finisce, paradossalmente, per *esigere* qualcosa che non osa neppure chiedere a una donna la quale, a sua volta, proprio per il fatto di non essere mai cercata, diventa sempre «più arruffata e più rude»:

~~***~~ \E può/ darsi che questa ragazza fosse già così arruffata com'era, sempre un po' arruffata nelle sue reazioni, e più o meno rude, ~~spicciativa~~, non tanto per indole o per tutto il rest[o] quello ch'era già stata la sua esistenza, quanto per quello che, di ~~di~~ sollievo, di riposo nei suoi rapporti nuovi rapporti con un uomo, non era riusciva ad esserle \di/ sollievo, e non era di abbandono, non era \di/ riposo. [p. 96]

Le aspettative di Ventura nei confronti della donna, dunque, sono molto elevate, perché è da Siracusa che dipende la propria salvezza: «Ma non riguardava proprio lei, o soprattutto lei, quella sua lotta?», p. 95, si chiede, in un discorso indiretto libero, lo stesso Ventura. Siracusa rappresenta infatti un'occasione di riscatto morale, in lei l'ex fascista ripone le proprie speranze per il futuro. Gli sforzi di Ventura sono tutti concentrati sull'immagine di sé trasmessa alla donna:

~~Le rivolse un sorriso ch'era~~ \XLII. Ventura rivolse alla ragazza un sorriso ch'era/ malinconico e tuttavia non infelice da ***amaro. Era molto sereno. Spesso egli aveva questo sorriso sulla sua faccia che continuavano a chiamare cattiva. O aveva un'espressione che lo equivaleva. ~~Di lietezza, si sarebbe potuto dire. Una lietezza~~ \Quasi/ di ~~lietezza~~ letizia e insieme di una difficoltà nella ~~lietezza~~ letizia, come il segno, il segno di uno sforzo ch'egli si imponesse per essere lieto. Ma in questo era un uomo che poteva dirsi buono. Mentre quando aveva la faccia raggianti, c'era ~~tri~~_[onfo] ~~di~~ per un trionfo su cose, ~~di~~ per una soddisfazione ottenuta, allora nei suoi occhi c'era la stessa spietatezza, era lo stesso di quando li aveva cupamente duri di durezza oscurata nella durezza si incupiva indurita. Lo stesso? Era chiusa allo stesso modo: un metallo allo stesso modo. [p. 95]

La ragazza osservava ~~rifletteva~~ guardando \osservando osservava/ Ventura come \come Ventura/ persistesse nel suo sorriso che'era la sua lotta fin \un'/ continua assidua lotta, fin dal loro primo mattino, per essere lieto e in pace. [p. 95]

Ma il suo sorriso era malinconico per le molte cose che lui stesso avrebbe potuto riconoscere come le cose che erano. [p. 96]

Il sorriso di Ventura mescola malinconia a letizia – sentimento ben differente dalla “lietezza” per la quale Vittorini aveva optato nella precedente lezione –, è il risultato di uno sforzo, di una imposizione che tuttavia lo faceva apparire, agli occhi di tutti e al severo giudizio di se stesso, buono, mentre qualunque eccesso, anche in senso positivo, lo avrebbe mostrato con il suo precedente volto.

Per tale motivo la lite consumatasi fra lui e Toma, narrata in AM1, pp. 172-174 e pp. 176-177 e ha un rilievo essenziale nel processo di maturazione del personaggio, che vede nella presa di posizione a favore dei bambini un banco di prova per la propria integrità morale. Avendo già ricostruito la vicenda *supra* (p. 175), ci concentreremo ora sulle reazioni di Ventura in relazione a Siracusa.

Le parole della vedova Biliotti (p. 173) confermano quanto già detto riguardo alle insicurezze alla ricerca di approvazione da parte di Ventura, che durante e dopo lo svolgimento delle numerose attività lavorative nelle quali si impegna, chiede alla propria compagna «Sono stato bravo? Sono bravo?», o ancora «s'era contenta», «e sembrava avere il suo premio di tutto il suo faticare in una risposta di lei che non negasse». ³⁰⁸ Un “doppio” delle parole riferita dalla Biliotti si trova alle pp. 210-211, dove a parlare è Siracusa:

Era dicembre, era gennaio, era ogni giorno più difficile tenere duro, e lui veniva spesso \ sempre/ a chiedermi: - Sono stato bravo? Sono bravo? Era in tal modo che cresceva tra noi la confidenza. Poteva chiedermi: - Sono bravo? Sono stato bravo? E io potevo rispondergli: - Lo sei stato. Ma lo era senza non mancava mai di esserlo, e forse mai aveva mancato di esserlo fin dal principio, perciò non aveva senso ch'io gli dicessi che lo era stato, ogni volta, che lo era stato, tranne per lasciar crescere la confidenza e a volte non glielo dicevo o dicevo che lo era stato pensando di dirgli ch'era stato buono \ tutto il resto./ Non c'era tra noi la confidenza per dire «buono» \ qualche altra parola/ invece di «bravo». Lui non poteva chiedermi s'era stato buono. Né io avrei potuto [p. 211] sopportare \ rispondergli/ che lo chiedesse. Io tuttavia potevo pensare che «bravo» non significasse molto se non significava anche «buono», \ altro/ e rispondergli che che lo era lui ed era pensando questo che aveva senso rispondere di sì alla sua domanda, perché era e'era una bontà da riconoscere, nel suo esser bravo, c'era da riconoscere una bontà \ qualcosa/ che non c'era sempre stata. [pp. 210-211]

Le ragioni della ossessiva richiesta di conferme risiedono nel passato dell'uomo, che, a questa altezza del romanzo, non ci è dato conoscere, ma che ben presto si rivelerà in tutta la sua incancellabile dirompenza. Nessuno, infatti, è a conoscenza del fatto che Ventura

³⁰⁸ Questa la lezione di partenza, sulla quale si innestano le correzioni: «Sembrava che avesse un suo premio a renderla contenta».

sia un ex fascista e che dietro le sue domande, più che insicurezza, vi sia la volontà non tanto di cancellare il proprio passato quanto di cambiare, di far vedere a tutti di esser cambiato. Per tale ragione è essenziale la riflessione terminologica condotta da Siracusa, che benevolmente rassicura il proprio compagno e tuttavia si chiede cosa significhi “bravo” senza comprendere in questo concetto anche quello di “buono”: Siracusa infatti non scinde la componente morale da quella relativa all’abilità, e tuttavia non osa dire a Ventura che era stato anche “buono”, poiché non ritiene di avere la confidenza per farlo, e forse anche perché consapevole del fatto che quella bontà «non c’era sempre stata» in lui. La donna ha dunque compreso, per averla sperimentata, la natura nascosta dell’uomo, ma è comunque disposta ad apprezzarne la volontà di cambiamento di Ventura incoraggiandolo.

L’influenza della donna è tale da riuscire anche a fermare la lite nel momento di maggiore violenza e tensione: a Siracusa basta mettersi fra i due contendenti per separarli e per rendere Ventura

*docile come e bianco d’un tratto come se fosse potesse già capire
d’essere stato uno stolto. d’aver commesso uno sbaglio. — Tu non
muoverti, — dice a Toma. — Fascista — gli dice. E non gli dice altro.
E non glielo ripete, e mica con rabbia, calma e non gli dice altro,
e io non capivo che senso avesse di dirgli una parola simile ma
so che lui era avvilito, e che Toma non aveva più l’aria di volersi
importava più di essere stato schiaffeggiato schiaffeggiato. [...]
Era proprio afflitto. [p. 176]*

Basta dunque l’intervento di Siracusa non solo per placare la lite, ma per ridurre Ventura all’immobilità: il recupero dell’appellativo che la donna gli aveva rivolto per liberarsi dalla sua morsa torna — e tornerà anche in altri significativi momenti del romanzo — come un monito, come un’onta della quale Ventura stenta a liberarsi quando il freno inibitorio e lo «sforzo» a essere buono viene meno, facendolo apparire come «un giovane che nasconde sotto l’arrendevolezza presente una passata aria di comando», scrive Ettore Allodoli il 6 maggio 1949 sul «Giornale di Sicilia».³⁰⁹

³⁰⁹ Ettore Allodoli, recensione a *Le donne di Messina*, «Il Giornale di Sicilia», 6 maggio 1949.

Le ragioni di questa reazione sono spiegate dalla donna nelle pp. 210-211. La domanda di Ventura, «Sono stato bravo?», ha ormai acquisito una risposta standardizzata e affermativa, tanto che l'uomo ha acquisito a tal punto la sicurezza di esser divenuto "bravo" da ribaltarla spavalamente nel suo opposto: «Ti sembro ancora un fascista?» (p. 211). Il tono è ora provocatorio, ed è proprio per tale ragione che la donna lo redarguisce usando un aggettivo che, alle sue orecchie, suona ancora come un'onta:

dal suo domandarmi se mi sembrasse ancora un fascista venne ch'io lo chiamai, vedendogli per quello schiaffo, fascista... Glielo dissi allo stesso modo che già una \ un'altra volta glielo avevo detto, ma non intendevo dire la stessa cosa che avevo inteso dire l'altra volta. Non significava niente di troppo brutto ch'egli avesse uno schiaffo dato in quelle circostanze, con quell'esasperazione che c'era, non significava niente di troppo brutto., Non significava cioè di abbietto, di ignobile, e lo capivo.

[p. 212]

Sopita l'ira, Ventura prima chiede scusa a Toma per il proprio comportamento, poi si rivolge a Siracusa chiedendole: «È stato davvero così da fascista? È stata l'idea dei bambini...» (p. 177), cercando, pur nell'errore, la rassicurazione della propria compagna, la quale, ora, si mostra «come spaventata» (*ibidem*). Non viene, però, data una spiegazione del sentimento della donna, che per altro si oppone nettamente con la successiva presa di posizione nei confronti di Giralda, alla quale Siracusa dice che «dipende unicamente da lei [*sc.* Siracusa] di avere due uomini o tre uomini o quattro uomini in luogo di uno solo» (p. 180): se, dunque con il suo uomo è spaventata, con Giralda dimostra la propria superiorità.³¹⁰ E parole simili sono dette dalla donna a Ventura, nelle pp. 214-215, tra le quali leggiamo non solo l'orgogliosa rivendicazione della propria individualità e della propria libertà sessuale, ma anche una velata dichiarazione d'amore:

³¹⁰ L'atteggiamento provocatorio di Giralda nei confronti di Ventura non cesserà con questo evento e con l'avvertimento di Siracusa: leggiamo infatti nelle pp. 248-249, che Giralda continua a osservare Ventura apprezzandone la giovane virilità (*Io apprezzo un uomo che sia capace di dire, per esempio: - Qui comando io. O che sia come se lo dicesse, senza bisogno di dirlo. [...] Tra noi l'unico che fosse un po' così, e fosse ancora giovane, era Faccia Cattiva*).

gli dicevo, per esempio, che [p. 215] non avrebbe avuto da far storie s'io avessi voluto mettermi con Toma. \andare a letto mettermi con Toma./ - Come metterti con Toma? - lui mi chiese. - Andarci a letto - io gli dissi. - Lo vorresti? - lui mi chiese. - Non vorrei niente, - io gli dissi. - Ma tu non devi credere che se lo volessi potresti impedirmelo se lo volessi potresti far avresti da far storie se lo volessi. [...] se avessi avuto voglia di andare non era \non andavo con un altro mentre/ m'ero messa con lui non era perché non fossi più capace di voler andare con un altro, o perché avessi paura di lui, o perché non volessi pare un torto a lui, ma semplicemente perché non avevo la minima voglia di andarci. Egli mi disse che stavo parlando troppo allora mi disse che avrei potuto dirgli la stessa cosa parlando molto meno. [pp. 214-215]

Una ulteriore analisi della vicenda e una spiegazione dell'atteggiamento della donna viene offerta, a posteriori, da Ventura stesso nelle pp. 208-209:

Solo dieci pochi giorni prima avevo avuto il mio scatto con Toma, ma questo non non toglieva \tolse/ agli occhi di lei ch'io stessi cambiando, e fu uno scatto anche il suo a dirmi come mi disse quella sua parola, per cui non vi fu nessuna rottura tra di noi, neppure arresto e la nostra cosa continuò riprese subito il suo movimento che ormai era di montare di montare crescere, di crescere \montare,/ da quando s'era udita nel villaggio una certa motocicletta, come se lei vedesse ch'io ero cambiato e cambiavo, in modo da potermi apprezzare, o come se cambiasse lei nel suo modo di veder le cose, e di pensare [p. 209] e apprezzare... [pp. 208-209]

Ventura si mostra comprensivo nei confronti di Siracusa, minimizzando l'attacco da lei subito come uno «scatto» (confermando quello che dirà la donna nella p. 212 e che

abbiamo riportato *supra*).³¹¹ L'uomo, infatti, è più interessato alla conservazione e al miglioramento del proprio rapporto con la donna che a far valere le proprie ragioni (allo stesso modo, nel villaggio, quelle liti fra uomini sono ritenute poca cosa, dal momento che l'obiettivo precipuo sono la sopravvivenza e il superamento dell'inverno); non si cura di altro che del cambiamento e dell'apprezzamento ricevuto. Dalla ricostruzione di Ventura, inoltre, si evince che l'arrivo della motocicletta di Carlo il Calvo aveva rappresentato un momento di destabilizzazione e al contempo un'occasione di consolidamento per la loro relazione, poiché sia Ventura sia Siracusa, da allora, erano cambiati: lui nel modo di comportarsi, lei nel modo di osservarlo e giudicarlo. Il non-incontro con Carlo il Calvo, infatti, aveva generato il colloquio al termine del quale Siracusa si era risolta a chiedere spiegazioni su chi fosse Carlo, generando alcune reazioni contrastanti in Ventura:

*«Vuoi parlarmi di» \ disse «di quel tipo?» E vide la sua faccia indurirsi come aveva si aspettava. «Che tipo?» «Quello della moto.» «Quello che tu...?» «Quello da cui ti sei nascosto mi pareva che ti fossi nascosto.» Ma Ventura tornava non rapidamente quello che si era indurito si*** \ sperdeva/ scaglia a scaglia nello sguardo di Ventura. Egli lottava e vinceva. «Anche,» rispose. «Come anche?» La ragazza non lo aveva preveduto. «Ma ho avuto occasione di parlarti di me. E una volta lo vorrei.» «Anche di quel tipo e del fatto che mi sono nascosto...» «Ma io, ...» disse la ragazza. Era stupita. «Perché no? È giusto che tu sappia di che cosa si tratta se ci tieni a saperlo.» «Ma io non ci tengo a saperlo» gridò la ragazza. Era impreparata; forse anche commossa che lui forse la commoveva che lui potesse vincere nella sua lotta per lei fino a un tal punto; e forse davvero non le importava niente di sapere perché lui si fosse nascosto. Continuò a gridare: «Io non voglio saper niente... Ti ho mai chiesto di raccontarmi [p. 101] niente? Non voglio saper niente.» «Ma io ho molto che ti potrei dire.» soggiunse \ ricominciò*

³¹¹ La donna, tuttavia, racconta che la lite con Toma non l'aveva lasciata indifferente: Pure io non fui tanto liscia. Non avevo nel Volevo che si riavvicinasse ma volevo anche che si pungesse su di me un poco su di me, sulle punte che mi erano rimaste dall' dopo quell'accaduto, puntualizzando come *volontariamente* lei mostrasse ancora la propria forza.

Ventura. ~~«E dirti ^{parlarti} di questo, se tu lo volessi sapere, mi aiuterebbe a dirtelo, pot[rei]~~ «E se tu necessa volessi par[lare] vuoi proprio che tu ~~*** parli di questa storia~~ Intendeva dire che, spiegandosi sul tipo della moto, ~~avrebbe se lei lo avesse~~ avrebbe avuto l'occasione di parlare anche di cose più piacevoli? [...] «È per me. Non ho nessuna voglia di dovermi mettere a raccontarti i fatti miei. E per questo non voglio sapere niente dei fatti tuoi.» [...] «Però io, ~~avrei voluto quello che avrei~~ [p. 102] ~~voluto dirti è come mai sia contento~~ *** *** \ dirti è come mai sia contento, ora.»/ «Sei contento?» la ragazza esclamò. «Ma sì,» disse Ventura. ~~«Volevo solo~~ «Volevo appunto parlarti di come lo sono del modo in cui lo sono.» [pp. 100-102]

La situazione risulta dunque completamente capovolta, ora è Siracusa («stupita», «impreparata», forse anche commossa per lo sforzo compiuto dall'uomo) a non volere che Ventura parli, poiché teme di dover poi raccontare, a propria volta, chi fosse prima di esser giunta al villaggio: l'insistenza di Ventura, dovuta non tanto alla necessità di svelare il proprio passato quanto alla volontà di chiarire le ragioni della sua contentezza presente, non sortisce alcun risultato, benché Siracusa, come si scoprirà alcuni capitoli più avanti (p. 209) apprezzerà a tal punto la sua volontà di cambiare *per lei*, ma anche la sua capacità di cambiare *per gli altri*, da accorgersi di provare dei sentimenti per lui:

*Finalmente si scioglieva dal quel suo scuro granito, ed era curioso che, ~~per~~ mentre mi piaceva per questo, per l'indole che aveva, non sapessi di volergli bene \io/ mi accorgessi di volergli bene solo ora. che lo vedevo sciogliere. Cioè lo vedevo essere della natura di pietra che mi piaceva \mi piaceva mai/ e sempre e della maniera che e, insieme, cioè, \Errat/ per la sua natura mi piaceva e mi era sempre piaciuta, \Vale a dire he mi legava attirava/ a lui Cioè era la sua maturità che mi ~~***~~ seduceva, ma era di vederla fondersi che mi commoveva inteneriva. Ora io vedevo in lui come dev'essere un uomo, duro e tenace di fronte alle cose, e pure \e*

pure anche/ dolce e comprensivo, con gli altri uomini. Dico: non soltanto con me. [p. 209]³¹²

Due sono gli aggettivi di cui la donna si serve per descrivere l'apprezzamento verso il cambiamento di Ventura, il suo impegno nei confronti della donna e del villaggio tutto: «bravo e buono», dove per bravo, come si evince da una cassatura della p. 210, si intende «in gamba», termine che rievoca, di necessità, i capitoli finali di *Uomini e no*,³¹³ nei quali la volontà di “essere in gamba”, da parte dell'operaio al quale Enne 2 lascia simbolicamente il proprio posto, viene vista dal protagonista come «un buon rimedio»,³¹⁴ sia che portasse a «combattere e sopravvivere» sia che portasse a «combattere e perdersi».³¹⁵

Ed è proprio il sentimento di appartenenza alla *classe operaia* che funge, per Ventura, come uno stimolo all'impegno, «per tenerci uniti nella resistenza», secondo le parole di Toma (p. 218). Recuperando infatti la classificazione usata in tono dispregiativo da Carlo il Calvo (cfr. pp. 109-110) e riferita all'intero gruppo del villaggio da Spataro, dalla quale Ventura stesso attinge la denominazione («La frase era venuta da qualcosa³¹⁶ che ci aveva raccontato Spataro camionista. Poi l'aveva tirata fuori Ventura stesso», p. 218), Ventura intende raggiungere il duplice obiettivo di opporsi programmaticamente al questurino, con il quale ha, come si è visto, un conto aperto, e al contempo sottolineare la propria appartenenza a un gruppo.

L'analisi del comportamento di Ventura è sviluppata attraverso tre punti di vista, quello di Ventura stesso, inserito per ultimo al termine del capitolo, preceduto da quelli di Toma e di Siracusa. È tuttavia solo nel discorso di Toma che si fa riferimento al concetto di “classe operaia”:

- Chi è la classe operaia? - \aveva/ cominciato. Così ci raccolse mise insieme per tener duro, circa una dozzina, e io che pur ero stato uno studente volevo essere mi sarei fatto ammazzare per

³¹² Il brano ha un suo “doppio” nelle parole che Siracusa pronuncia nelle pp. 221-223 e che, parzialmente ripetiamo nella pagina seguente. L'andamento iterativo più volte evidenziato, torna qui a riproporsi con precise riprese testuali come i verbi “sciogliersi” e “intenerirsi”, “volergli bene”, il sintagma «scuro granito».

³¹³ Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 251.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ Ivi, p. 252. L'“essere in gamba” compare anche tra le considerazioni finali del romanzo nell'edizione del 1949 (in verità, come dimostrato da Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 308): dopo aver fallito nell'uccisione del soldato tedesco, l'operaio dice a Orazio: «Imparerò meglio» a «Essere in gamba».

³¹⁶ Lezione sostitutiva della precedente «un racconto».

~~essere questo che lui diceva~~ volevo essere questo che lui diceva, assolutamente, [p. 219] e fui tutto il tempo del loro numero, con Spataro e con ~~Erro~~ gli altri, e con Siracusa e lui. [pp. 218-219]³¹⁷

Le considerazioni di Siracusa e Ventura si rivolgono, invece, ancora una volta, ai cambiamenti intervenuti nel carattere di Ventura e alle ripercussioni di tali cambiamenti sulla vita del villaggio, verso il quale si orientano tutti gli sforzi dell'uomo, mostrando, di fatto, in cosa consista il senso di appartenenza alla *classe operaia*:

Siracusa

Era questo che di lui mi inteneriva: vederlo contento non proprio per sé, non esattamente di sé ma della contentezza ~~degli~~ ch'era lì o poteva esser lì, nel nostro villaggio. Si sarebbe detto che ~~lavorasse~~ per pensasse di dover lavorare a fabbricarla nel villaggio per ~~poterla~~ poterne poi avere una \ la sua/ parte. [p. 221]

Lui mi inteneriva che ~~si fosse tanto sciolto~~ avesse legato [p. 223] a questo anche ~~la sua felicità di volermi bene~~ il suo bene per me volermi bene, e che ~~dalla sua felicità di bene questo di esse~~^[re] \ non osasse avere la sua felicità di volermi bene se non attraverso la felicità di questo. ~~e di essere stato bravo, come diceva, in questo. Osasse, ho detto...~~ [pp. 222-223]

Ventura intende far partecipare gli altri alla propria «gioia» (c. 17, p. 221) e partecipare egli stesso «a una gioia gemella» (*ibidem*), celebrando l'arrivo del primo sole invernale come se fosse il primo giorno di un nuovo corso: e infatti, i mesi seguenti sono mesi di grande fervore e lavoro, ma senza l'affanno dei mesi precedenti (così si legge in un passo cassato nella c. 18, p. 222), con i primi frutti che iniziano a farsi vedere già con l'arrivo del mese di marzo, «la terra che spumeggiò di verde dove s'era messo il grano» (*ibidem*).

Siracusa è ancora una volta capace di intendere ciò che Ventura non dice apertamente, perché sa bene che la felicità del suo uomo è tale solo perché inserita in quel

³¹⁷ Toma appare combattuto fra la volontà di appartenere al gruppo e la vergogna di quanto accaduto con Ventura, verso il quale ritiene di avere commesso uno sbaglio.

preciso contesto, e non dipende solo dalla sua presenza. Riprendiamo dunque dal punto in cui si era interrotta la citazione precedente delle pp. 223-224:

*Osasse, ho detto... Si mostrava scopriva ai miei occhi che forse vi fosse \era/ in lui un'impossibilità curiosa d'essere felice altrimenti, cioè buono altrimenti, sciolto altrimenti, e umano altrimenti. Doveva esserlo così voglio spiegarmi. Era come se non potesse vedere in sé stesso dovesse vedere fuori di sé stesso avere \raccoliere ricavare/ da fuori di sé stesso il sentimento di sé stesso. Come se non avesse una propria \sua/ coscienza o l'avesse ferma a qualcosa su cui s'era impuntata. \nella *** ***/ coscienza qualche proiettile di guerra che gli avesse fermato che gliela fermava./ Come perciò se non potesse non spesse che non avrebbe trovato avrebbe cercato inutilmente in sé stesso d'esser contento di sé stesso, e \sapesse/ che vi avrebbe trovato l'aridità, solo l'arida durezza della di quella sua materia per cui mi seduceva. della sua materia sorda ferma ad un punto a qualcosa. [p. 224] Ed era come se anche il suo be_[ne] bene per me dovesse volermelo non \stare attento/ a non prendendo \lasciandoselo venire/ di dentro. Allora avrebbe potuto darmi una brutta... Ma quasi tanto più io m'inteneriva \di lui/ pensare che forse il suo modo strano d'essere sciolto veniva da questo. *** ***/ del suo cambiamento. E una sulla cosa ma che volersi spiegarsi su vecchi suoi fatti su quel tipo in moto. Intatto granito volermelo da dentro sé stesso. Mi avrebbe allora voluto un qualche odioso Sarebbe stato un bene odioso, allora, che gli \spiacevole, che gli/ mi avrebbe voluto. [pp. 223-224]³¹⁸*

Felice, buono, sciolto, umano: questi gli aggettivi usati dall'autore – e da Siracusa – per esprimere le qualità di Ventura, in una *climax* ascendente finalizzata a mettere in rilievo come l'atteggiamento esteriore (la felicità) e i comportamenti (bontà e scioltezza)

³¹⁸ Il testo, da «Ma quasi tanto più» a «Intatto granito» è scritto in dimensioni minori rispetto al rimanente testo della pagina, ed è inoltre cassato con un riquadro e linee oblique che formano tre x.

influenzassero, in definitiva, anche l'umanità di Ventura. L'aggettivo, chiaramente, rimanda ancora una volta a *Uomini e no*, e all'ampia riflessione condotta nelle pagine di quel romanzo su cosa significhi essere "umano", riflessione che si problematizza ancora una volta, nel contesto postbellico, poiché l'essere o non essere umani non è più determinato da una chiara riconoscibilità della divisa, né dalla "faccia": Ventura, benché fosse soprannominato "Faccia Cattiva", non si è mai reso protagonista di violenze o atti che possano definirsi cattivi, è anzi definito «la bontà in persona» (p. 172), eppure Siracusa sa che le sue buone qualità non potrebbero essere tali altrove, in altre situazioni, e non erano state tali in altri tempi: questo il senso dell'avverbio "altrimenti" replicato per ciascun aggettivo usato dalla donna per descrivere la natura dell'uomo. Quelle verificatesi al villaggio sono infatti le condizioni *necessarie e sufficienti* affinché l'uomo sia felice, buono, sciolto e umano: l'impressione di Siracusa spiega, infatti, che Ventura sta "oggettivando" se stesso negli altri, poiché «Era come se dovesse raccogliere da fuori di sé il sentimento di sé stesso. Come se non avesse una sua coscienza o avesse nella coscienza qualche proiettile di guerra che gliela fermava» (p. 223). E sarà proprio l'impossibilità di mantenere inalterato lo *status quo* a comportare la crisi di Ventura: come vedremo nel paragrafo seguente, l'incontro con Carlo il Calvo, e il conseguente ingresso della realtà esterna e del passato, determinerà un cambiamento nel comportamento di Ventura che invece non esiste se non *nel presente*, nel qui e ora rappresentato dal villaggio isolato sugli Appennini e dai suoi abitanti.

Neppure per l'amore c'è spazio nella coscienza di Ventura, «era come se anche il suo bene per me dovesse stare attento a non volermelo da dentro sé stesso» (p. 224). Anche il bene per Siracusa risulta oggettivato negli altri, è come se Ventura temesse di servirsi della propria coscienza e dei propri sentimenti, come se li avesse volontariamente riposti o addirittura rimossi, rendendoli «materia sorda», come si legge in una lezione cassata.

Lo sforzo di Ventura è, dunque, condotto in una duplice direzione, perché se da una parte è volto a sciogliersi dal suo «scuro granito», dall'altra consiste nella volontà di sopire e tenere a freno la propria vera indole, che non poteva essere *naturalmente buona*:

*Ma tanto più io m'intenerivo di lui ~~nell'idea che poteva~~ pensando che fosse questo, ~~*** che per lui non è~~ pensandolo ~~ch'era capace~~ d'essere sciolto in questo \ al suo sforzo di sciogliersi almeno in un simile modo ad essere un uomo in un simile modo ~~pur di non~~*

~~restare più rigido nel suo scuro granito com'era pur stato se
mentre nel modo ch'era facile esserlo non poteva esserlo mentre
\e/ gli era impossibile d'esserlo nel modo \pur/ facile e spontaneo
perché sarebbe~~ [p. 224]

Una prova di quanto detto si ha nelle parole di Ventura stesso, che seguono quelle di Siracusa nell'immaginaria intervista del narratore. Prima di descrivere il proprio mutamento, infatti, Ventura elenca i numerosi progressi compiuti nel villaggio, dall'energia elettrica alla riuscita coltivazione dei campi; subito dopo fa riferimento alla propria relazione con Siracusa descrivendone lo sviluppo con le seguenti parole:

Anche tutto aprile fu il tempo migliore per noi con la nostra cosa che continuava ad avere il suo movimento di salire, di salire per il modo in cui era e sempre più era lei con me e per via del modo in cui ~~il~~ era il nostro villaggio, la nostra terra ed \e in cui/ erano tutti loro. [p. 225]

L'amore, dunque, come aveva già affermato Siracusa, passa per Ventura attraverso tre livelli collegati fra loro da una dipendenza gerarchica, quello del villaggio, quello della relazione con Siracusa e quello individuale:

~~Io così \Io stesso/ potevo credere d'essere davvero cambiato, e d'esserlo sostanzialmente, cioè completamente, come solo importava che lo fossi. Ero ormai~~ [p. 226] ~~troppo~~ \Ero/ contento e sapevo che non sarei stato contento se non fossi cambiato rimasto com'ero stato. Ero Da un pezzo me lo domandavo... Ma sono contento? E se alla per un pezzo non avevo potuto \avuto niente/ da rispondermi, poi era cominciato che a volte potevo dirmi di esserlo e a volte non potevo dirmelo. Avevo anche paura di capire \trovare/ di non esserlo. Cercavo di trovare ~~di esserlo mentre non lo ero. Ma so~~ che lo ero anche se non lo ero. Ma potei cominciare a dire a lei ~~che~~ ch'ero contento e potei cominciare a mostrarle che lo ero, e cominciare ad esserlo. Io non so se si capisca che cosa

significasse... Bisogna pensare come ci si era messi insieme. [pp. 225-226]

Il più importante ambito di mutamenti è individuato da Ventura nel proprio rapporto con il villaggio, inteso sia come insieme di abitanti, e dunque di interazioni sociali, sia come territorio, che si mostrava finalmente nelle sue potenzialità generatrici:

Quella riunione di gente che eravamo poteva diventare una \tanto una/ buona cosa che poteva diventare \o anche/ una pessima cosa pessima cosa. Ognuno di loro era tale che poteva farla diventare buona \nel combinarsi nel combinarsi con gli altri, farla diventare/ ottima o farla diventare pessima. Dipendeva Ognuno era pronto ad entrambe le combinazioni. Io \ero/ invece ero come se non fossi pronto che alla prima settimana, ad entrambe... le combinazioni, le Io solo, questo. [p. 227] combinazioni. Potevo sì lavorare per far rendermi conto della necessità che si facesse per una buona cosa, per tante ragioni, \per tante ragioni/ e \potevo/ lavorare per farla, ed \potevo/ essere il più accanito a lavorare per farla, tuttavia questo non avevo niente in me che fosse già pronto per essa nulla di già pronto fatto e già pronto per la bontà di essa. Ma che da quella riunione di gente era diventata una buona cosa molto presto una \una/ buona cosa che io stesso volevo. Ecco dunque che come mai mi chiedessi s'ero contento mentre quella riunione diventava una buona cosa. Io avevo Mi importava o non mi importava che fosse una cosa così buona? E ora che mi piaceva d'esserci dentro. Ora n'ero contento. Che cosa A volte mi importava. A volte non mi importava. Ma in quei giorni da febbraio fino a maggio n'ero proprio contento. Voglio dire, Mi piaceva proprio di esserci dentro. E che cosa voleva dire che mi piacesse di esserci dentro? Non voleva dire ch'ero cambiato? [pp. 226-227]

Ventura si serve della stessa parola utilizzata dallo zio Agrippa, «riunione», per spiegare le ragioni per le quali si era impegnato a fondo nella ricostruzione e nell'avvio delle attività

produttive al villaggio: nella buona riuscita del progetto di vita comune, infatti, Ventura vede un'opportunità irripetibile grazie alla quale ricominciare una nuova vita, dare vita e partecipare a una «buona cosa» (p. 236), e vede anche in Spine, tornato nel villaggio e intenzionato a contribuire con il denaro in suo possesso,³¹⁹ questo desiderio. Mentre gli altri avrebbero potuto permettersi un fallimento, per l'uomo la posta in gioco è alta, e non ammette fallimenti di sorta («Ognuno era pronto ad entrambe le combinazioni. Io ero invece ero come se non fossi pronto ad entrambe...»), e si *accanisce*,³²⁰ benché *in sé* non avesse «nulla di già fatto e già pronto per la bontà di essa». Questa ammissione, se unita alle riflessioni di Siracusa, mostra come Ventura stesso fosse consapevole del fatto che il proprio impegno e la propria forza, non giungessero da se stesso, bensì dagli altri. È la bontà del villaggio che si riverbera nel proprio cambiamento:

E aiutai a mettere le patate nella terra ch'era intrisa ancora intrisa del fresco della neve, avendo un piacere di farlo come se fossi cambiato. E il verde che montava nelle curve pieghie della nostra terra, con l'alzarsi del frumento, era il mio sguardo come se s'io fossi cambiato. E anche l'odore del fumo di sterpi \ latte e sterpi quando si misero a fare la ricotta, era come s'io fossi cambiato... [p. 228]³²¹

³¹⁹ Idem fece piacere mostrando la buona cosa ch'era la nostra riunione anche in uno rimasto lontano da noi circa cinque mesi, il denaro che Spine tirò fuori dalle sue fodere, quasi di più di quanto avesse ricevuto potuto ricavare con la vendita del mulo e del carretto che ci aveva rubati. ~~È~~ Lo tirò fuori per il camion, vedendo che mai più il camion avrebbe potuto fare il suo servizio senza riprendere il suo servizio se non si fosse avuto un po' di denaro la sua funzione se non si senza denaro [o] il denaro per acquistare comprare un po' di benzina [...] Ma io vidi in questo anche in questo la buona cosa ch'era la nostra riunione, con quello che per me significava d'essermene d'esser contento di trovarmi in una buona cosa [...], pp. 236-237. Tuttavia, dalle successive pp. 238-242, apprendiamo che non era stato Spine, *sua sponte*, a consegnare il denaro: Fischio, dopo aver scoperto che l'amico ne era in possesso, aveva tentato di sottrarglielo, affinché non si venisse a sapere che era amico di un ladro. Spine, per riabilitarsi agli occhi del compagno, dice di averlo tenuto da parte per il villaggio, e così effettivamente potrebbe essere, dal momento che «era tornato da noi e da me», pensa Fischio, «prima di aver speso i soldi di cui disponeva» (p. 242).

³²⁰ Il termine ha una particolare pregnanza all'interno del romanzo, perché usato da Vittorini anche nella sinossi inserita al termine dell'ultima puntata del romanzo, in cui si anticipa che «la lotta» fra gli abitanti del villaggio e i vecchi proprietari diventa sempre più «accanita», ma era già stato utilizzato, in una lezione cassata, da Spine nella p. 204.

³²¹ Segue poi il cap. LIII, con alcuni paragrafi dedicati proprio alla fabbricazione del formaggio e poi la spedizione in cerca del lauro, al fine di rimboschire la zona intorno al villaggio. Il nucleo narrativo relativo alla produzione del formaggio ha come narratori la vedova Biliotti (pp. 228-230), Carmela Graziadei (pp. 230-232) e Bartolomeo Manera (pp. 232-235): la vedova descrive con minuti dettagli il processo di produzione, la seconda, dopo una rievocazione della propria infanzia, passa a descrivere il clima conviviale si instaurasse intorno alla pentola (la «marmitta») con la ricotta. Il discorso di Manera, invece, è dedicato alla legna da usare per ottenere una buona ricotta, argomento grazie al quale si passa poi a parlare del lauro e delle spedizioni in camion per cercarlo, narrate attraverso le voci di Bartolomeo Manera (pp. 250-251) e di Carmela Graziadei (pp. 251-252), la quale offre una rievocazione dei primi mesi al villaggio, quando un vagabondo si era avvicinato loro, con un ramo di alloro in mano, ed era poi andato via. Non ci soffermeremo oltre su queste pagine, salvo alcuni fugaci riferimenti *supra*, vista la loro natura strettamente didascalica (riconosciuta

Allo stesso modo, il miglioramento delle condizioni di vita del villaggio, e il conseguente cambiamento interiore di Ventura, fanno sì che il rapporto con Siracusa (la loro «cosa») ne riceva giovamento, divenga un «movimento a salire»:

La cosa tra me [p. 228] e lei saliva continuava appunto a salire come s'ioe fossi cambiato. [pp. 227-228]

È per tale ragione che gli argomenti ora visti sotto una luce positiva, diverranno invece ragione di incertezze sul futuro della loro relazione in una lunga cassatura della p. 307, nella quale Ventura, dopo aver incontrato Carlo e dopo aver parlato con lui, tenta di rimuovere il conflitto interiore che lo attanaglia rifiutando di raccontare alla sua compagna la verità sui rapporti fra lui e il questurino, generando la frustrazione della donna, ormai consapevole di come l'interesse nei confronti del villaggio (e per la sua «riunione») prevalesse su quello verso la loro relazione:

~~Debbo ammetterlo,» avrebbe potuto dire Ventura, «io non mi crucciavo di non raccontare almeno a lei come stavano in effetti le cose. Mi accadeva di volerglielo raccontare, e le avrei raccontato tutto, un giorno o l'altro, se lei mi avesse lasciato aiutato a farlo, o se solo mi avesse lasciato farlo, ma non era di *** mi crucciavo di non riuscire mai a raccontarglielo.» Non e'era che una cosa di cui mi cruce[ciavo] \ «Del resto/ «A me non importava. «Io Non \ Non/ era per curiosità s'io cercavo di sapere. Era \ Non era per altro che/ per tranquillizzarmi,» sulla mia *** che era cosa fosse più grave avrebbe potuto dire Siracusa. «Non era per altro che per tranquillizzarmi nella mia paura che la cosa fosse più grave di quanto lui diceva. Ma lui *** mostrava ch'era piuttosto la riunione del nostro villaggio a preoccuparlo.»~~
[p. 307]

La schermaglia tra i due, il desiderio di parlare che si scontra con il disinteresse o, viceversa, la smania di sapere che si ferma dinanzi al silenzio e alla rabbia costituiscono

come tale anche da Alberto Cavallari, *Il nuovo romanzo di Elio Vittorini*, «Libertà», 6 maggio 1949: «Georgiche scritte dopo una guerra moderna»).

una prima avvisaglia del tragico finale del romanzo, preceduto proprio da un lungo e inconcludente discorso che finirà per scatenare l'istinto omicida di Ventura.

2.3.8. Carlo il Calvo, Ventura e il villaggio: l'impossibilità della «riunione generale» (pp. 252-307).

Con l'avvio del cap. LIV (p. 252) la narrazione riprende secondo modalità tradizionali per tornare al tempo del primo incontro fra Carlo il Calvo e Ventura, avvenuto a fine giugno (in una lezione precedente, cassata, l'autore aveva indicato il mese di maggio), *prima*, dunque, che giungessero i giornalisti per la loro inchiesta,³²² come sarà poi confermato nell'avvio del cap. LVII (pp. 303-305), nel quale si legge:

LVII - Il giornalista che abbiamo lasciato in treno con mio zio capitò nel villaggio ~~pochi~~ una decina di giorni dopo l'incontro di Carlo il Calvo e Ventura. Era mandato da Carlo? Era un amico di Carlo? [p. 303]

Puntualizzare questo aspetto è utile per mettere in risalto l'elaborata costruzione del romanzo, nel quale si alternano non solo i personaggi e i diversi luoghi nei quali si svolge la vicenda, ma anche i tempi nei quali essa è scandita, dimostrando l'articolato congegno che si cela dietro una scrittura che, stando alle carte, pare immediata e spontanea, e che in realtà è probabilmente frutto di un lavoro complesso del quale non sappiamo nulla (non si può infatti escludere che prima di questa fase ve ne sia stata un'altra – forse costituita da schemi o abbozzi sommari – nella quale l'autore aveva stabilito del "impalcature" del proprio romanzo). Il racconto del cap. LIV, dunque, si collocherebbe, stando alla fabula, *prima* del cap. XLVIII, che racconta l'incontro del giornalista con lo zio Agrippa, avvenuto nell'estate, dopo che l'inchiesta era stata pubblicata sulla rivista, e dopo i capp. XLIX-LI, specificamente dedicati all'inchiesta.

Il racconto dell'incontro fra Carlo e Ventura è tuttavia preceduto da un preambolo nel quale il narratore descrive la situazione attuale del villaggio e il modo in cui Carlo era

³²² Cfr. p. 151.

tornato per i suoi sopralluoghi. Il “titanismo” che caratterizzava l’impresa degli abitanti del villaggio è ormai venuto meno in favore di una “normalizzazione”, in parte proveniente dall’interno, grazie al ritorno di molti che avevano trascorso periodi più o meno lunghi all’esterno, e dall’esterno, per via dell’arrivo di molti altri, che si trovavano casualmente a passare da quel luogo per i propri (più o meno legali) commerci. Da qui deriva la necessità di regolamentare le compravendite attraverso l’istituzione di fiere e di fornire accoglienza a coloro che giungevano:

Ora, nel villaggio, capitava più più spes^[so] non riusciva più strano \ nel villaggio/ che vi capitasse gente senza nulla di preciso da fare. C'erano incettatori di residuati o di tritolo, e rappresentanti di attrezzi agricoli, mercanti in genere, mediatori, contadini, borsaneristi i quali, dal ~~aprile~~ fine marzo, \ principio di aprile, / si vedevano non di rado trattare in piazza, davanti con Fischio per acquisti o per vendite, o semplicemente curiosare cui sembravano più interessati dei nostri. Il comune aveva aperto una specie di ufficio per loro, già si pensava di stabilire ~~per un giorno al ogni mese in cui in cui si tenesse fiera~~ verso il prossimo autunno un giorno di fiera ogni mese, e in maggio fu pronta ~~una locanda con trattoria e con un locale come se ormai si prevedesse \ un piccolo albergo/ con trattoria e un locale di mescita dove certo non si chiedeva agli avventori se fossero semplicemente di passaggio cercava \ aveva il proposito/ di appurare se un avventore fosse se fosse lì per commercio, o se fosse soltanto un curioso, ~~un~~ perdigiorno, un curioso, uno di passaggio. [p. 254]~~

L’arrivo di Carlo il Calvo è inserito in questo contesto, per spiegare le ragioni per cui, se da un lato non erano necessarie le precauzioni prese dal questurino – il quale, apprendiamo dalla lettura della p. 253, era giunto senza la moto, a piedi o in auto (una Topolino), se in compagnia dei colleghi – per non farsi riconoscere da coloro ai quali aveva rivolto l’insulto di «classe operaia» (cfr. *supra*, p. 134), al termine della sua visita del 30 ottobre (la data è cassata nella p. 253 e sostituita con la generica indicazione

«d'autunno», ma coincide con quella indicata nella p. 68). Il brano in questione ha subito una doppia elaborazione: la prima versione (nella quale l'autore faceva un lirico riferimento alle donne del villaggio, accompagnate nella raccolta dei piselli dalle farfalle dell'alba) è stata interamente cassata con un riquadro e due x, e sostituita con un nuovo testo, scritto immediatamente dopo la cassatura, nel quale viene dedicato più ampio spazio alla vicenda dell'autunno precedente che aveva visti protagonisti gli uomini sul camion e Carlo. La descrizione dell'abbigliamento di Carlo, invece, è recuperata nella p. 255 (si usano colori diversi per mettere in rilievo i recuperi testuali):

AMI, p. 253, fase 1 (cassata)	AMI, p. 253, fase 2	AMI, p. 254
<p>[Carlo] <i>venendo su di mattina molto presto, mentre le nostre ragazze raccoglievano piselli, lungo le terrazze degli orti e comparando a piedi con le farfalle di quell'ora in quell'ora fiorita di farfalle</i> \ tra le bianche farfalle di quell'ora/ cosparsa di rugiada. <i>Era riapparso a piedi, in testa il cappello col quale mio zio lo conosce, come se gli occorresse di non essere identificato</i> col tipo considerasse inopportuno ritornare in moto dopo \ farsi vedere nel villaggio/ sulla sua moto dopo l'incontro.</p>	<p>[Carlo] <i>veniva su di mattina molto presto, e non in motocicletta, ma a piedi, oppure, con</i> \ insieme a/ due dei suoi tipi, into^[polino] topolino, <i>come se volesse evitare, dopo l'incontro coi nostri camionisti in cui d'essere riconosciuto</i> per to ^{stes}[so] quello che in uno scatto av^[entato] sconsigliato \ arventato scatto d'ira, aveva avuto da dire il 30 ottobre coi nostri camionisti Spataro cui coi nostri uomini del camion e da minacciarli, tornando in città dopo l'ultima sua visita del dell' d'autunno al villaggio.</p>	<p>Carlo aveva <i>in testa il cappello col quale lo conosce mio zio, non il berrettino che di quando va in moto e se lo spinse un po' indietro dalla fronte segnata da un solco.</i></p>

Gli sforzi di Carlo risultano tuttavia vani, poiché in questa ennesima visita il compito che gli è stato assegnato prevede che egli ponga domande agli abitanti del villaggio: in un brano particolarmente tormentato della c. 50, p. 254, nel quale si possono individuare, sotto le fitte cancellature, almeno due strati correttori:

*Perciò le *** più delle ultime/ visite di Carlo il Calvo, sia quella da cui che fece in cui ven^[ne] arrivò che venne da solo e a piedi sia l'altra erano passate inosservate o quasi per la sua*

incombenza, questa volta fece troppe domande \ malgrado ma dopo tre volte in un mese ch'egli si era limitato ad osservare, una quarta volta fece troppe domande/ alla ragazza della che colmò di vino i bicchieri per la combriccola di lui e dei suoi due se egli non avesse dovuto, a causa della sua incombenza, fare anche delle domande. [pp. 254-255]

La situazione, tuttavia, pare ribaltarsi, poiché non è Carlo a porre le domande, bensì a dover rispondere alla curiosa ragazza della mescita. Le cassature presenti nelle cc. 51-52 mostrano chiaramente come l'intenzione dell'autore sia proprio quella di mettere in rilievo l'incalzante susseguirsi di interrogativi e risposte che i due si scambiano, eliminando ogni elemento descrittivo ritenuto non funzionale come i seguenti:

p. 255: *~~Uno dei suoi spalleggiatori si appo~~^[ggiava] ~~teneva appoggiato al banco come lui stesso con le braccia ~~in~~ e col petto; l'altro invece, con meno compostezza, ~~si teneva~~ se ne stava di schiena, abbandonato su un gomito.~~*

p. 256: *dagli interstizi delle ampie persiane Carlo li guardò con un tremito nelle labbra. Ma entrambi si scambiarono una furba occhiata come a dirsi che la sapevano più lunga di lui o che lui*

Il primo dei due brani eliminati consente di accelerare il ritmo del dialogo fra Carlo e la ragazza, che diviene un vero e proprio “botta e risposta”, nel quale la donna, ormai stanca delle domande dell'uomo, dal momento che nel locale «certo non si aveva il proposito di appurare se un avventore fosse lì per commercio, o fosse soltanto un perdigiorno, un curioso, uno di passaggio», gli dice di averlo visto in passato e gli chiede se non sia inviato dal governo: «Sì e no... Non per tasse ad ogni modo» (p. 255).

Nel secondo caso, invece, l'autore elimina una parte della sequenza descrittiva condensandola in un più incisivo «Si misero a motteggiarsi l'un l'altro circa il loro mestiere».

Carlo il Calvo si presenta alla donna dicendo di essere «del Touring» e di essere al lavoro per «una nuova guida di queste parti», non sortendo, però il risultato sperato:

Egli le spiegò che cosa fosse il Touring, che cosa fosse una guida, come si trattasse di mettervi dentro quante più notizie possibile su un villaggio, ma non ottenne altre risposte dalla ragazza. [p. 256]

Per tale ragione Carlo prende una netta posizione con i propri responsabili:

«Credo sia tempo,» disse ai superiori. Quelli ~~consultarono~~ guardarono su un grande prospetto spiegato sul tavolo. ~~con alcune caselle ancora in bianco.~~ «C'è ancora qualcosa da sapere.» «Non siamo più in condizioni di poter sapere. O mi scopro io, o mi scoprono loro, e per il fatto ~~è meglio~~ nostro è meglio scoprirci da noi.»

Carlo viene dunque invitato a temporeggiare ancora finché il grano non fosse maturo,³²³ e a fare un ultimo sopralluogo «per riempire qui...», cioè le caselle bianche della carta sulla quale annotavano ogni cambiamento e ogni infrazione. È in questo contesto che Carlo incontra Ventura, ed è per tale ragione che l'autore decide, prima di passare alla narrazione, di contestualizzare il momento del loro confronto indugiano sul luogo e il momento della giornata nel quale quest'ultimo avviene. Non è per altro un caso che da tale attenzione derivino le numerose correzioni inserite nella p. 258, quasi a ritardare l'effettivo incontro:

*e fu allora, ~~salendo a piedi lungo la massicciata polverosa col villaggio già a cento metri che avvenne,~~ nel punto in cui ~~si entra dalla massicciata~~ si esce dal lungo salire della massicciata ~~davanti alla muraglia del villaggio~~ il suo incontro con Ventura. [...] Il grano ~~dovunque se ne scorgeva~~ \era *** in distanza' che se ne scorgeva, un ondulare già biondo ~~già dopo appena dieci giorni,~~ e già di spoglia, già di spoglia deserto, per cui si sarebbe potuto ~~che pensare che avesse vuote le spighe.~~ Ma Carlo non ~~trionfò di quest'idea se l'ebbe.~~ avrebbe trionfato di un'idea simile*

³²³ La p. 257 è quasi interamente dedicata al dialogo fra Carlo e i propri superiori, che verte principalmente sul grano seminato dagli abitanti del villaggio (l'altezza raggiunta, la qualità scelta, i tempi di maturazione).

avendola. Anzi era tipo da rattristarsene \Direi che occorreva anche un buon raccolto per un trionfo come [p. 259] poteva lui \lui/ poteva volerlo, lui, e certo la sua faccia era soddisfatta, ~~salendo~~ mentre saliva lungo l'ultima curva della massicciata, ai segni che ora gli si offrivano di come i nostri l'avessero spuntata.
[pp. 258-259]

Allo stesso modo è lento, cinematografico, quasi, l'avvicinamento di Carlo a Ventura: prima Carlo aveva visto il camion, poi alcune persone intente a posizionarsi chi alla guida, chi nei posti riservati ai passeggeri, e infine aveva notato che «uno che stava per prender posto accanto a quello ch'era al volante rimase all'impiedi sul predellino» (p. 259). Viceversa, Ventura riconosce immediatamente Carlo:

Il motore s'era fermato proprio nell'atto che lui saliva, e ~~in quell'~~ e vedere l'uomo Carlo l'uomo \il pedone/ sulla strada, vedere che ch'egli lo aveva riconosciuto, fu una cosa sola, per lui, col pensiero che occorrevano due buoni minuti tre o quattro buoni minuti ad avviare il motore un'altra volta e far partire il camion. In tal modo accadde che Carlo e Ventura s'incontrassero, a una partenza del nostro camion a una gita com'era stata che Carlo e [p. 260] Ventura s'incontrarono, l'ultimo aspettando di essere issato sul predellino, e il primo ^{e[he]} venendo dritto da cinquanta metri, da quaranta metri, da trentacinque metri, da trenta metri, da metri ch'erano sempre meno dei metri sempre meno metri fin dove avrebbe dovuto sarebbe stato troppo vicino al camion per non aprire la sua bocca di salvadanaio e dire qualcosa, con quella sua faccia ~~verde~~ \pallida/, non di stanchezza, ~~pallida emozionata~~, ma di sorpresa e di contrarietà, e timore e insieme di una sardonica perfidia \malizia/ che diventava a vista d'occhio voglia di dir qualcosa. [pp. 259-260]

Ventura ha un colpo d'occhio immediato, mettendo a fuoco contemporaneamente il pedone, riuscendo a capire che era Carlo e rendendosi conto che sarebbe stato impossibile andare via prima che lui si avvicinasse a loro. Il procedimento usato dall'autore è, come

abbiamo già anticipato, cinematografico, con una zoomata sul personaggio di Carlo visto dal punto di osservazione di Ventura mentre si avvicina progressivamente a lui. La descrizione dello sguardo di Carlo – che già il lettore ha già imparato a conoscere come derisorio e ironico – si arricchisce ora, attraverso il punto di vista di Ventura, di nuovi dettagli: è sardonico e malizioso, e al contempo contrariato e sorpreso.

Ciascuno dei presenti lo riconosce, chiedendo conferma agli altri, Siracusa – sottovoce – a Ventura («Ma non è quel tipo della moto?», p. 260), Spataro, a tutti, chiedendo se non fosse «quel tipo della pozzanghera» (*ibidem*). È in questo momento che tutti vengono a conoscenza del fatto che Ventura lo conoscesse già da prima. Il brano corrispondente, conservato nelle pp. 261-262, risulta particolarmente utile a delineare le strategie romanzesche messe in atto da Vittorini, che passa da una esplicita indicazione dei rapporti intercorsi fra Carlo e Ventura a una più ellittica presentazione del loro legame, che viene solo alluso, rappresentato “di scorcio”, così come le corrispondenti reazioni dei due personaggi:

*«È dei vostri anche lui?» «Sono uno di loro,» gli rispose Ventura.
 Ventura gli rispose che lo era. / «Non l'avrei mai immaginato,»
 disse Carlo. Poiché noi due,» soggiunse «ci si conosce, siamo
 quasi vecchi amici e non avrei mai immaginato che uno come
 lui >***< potesse ridursi a *** in un lavoro simile.» Egli si avvicinò
 a Ventura \ Parlò a Ventura, poi di nuovo a tutti. «Perché io e
 lui,» soggiunse, «ci si conosce.» «È così,» disse Ventura ai suoi.
 «Sì, ci si conosce» confermò Ventura. Si avvicinò di un altro passo.
 «O mi sbaglio?» «No,» / gli rispose Ventura. «Allora è «Fì sei
 dunque ritirato qui...» «Mi sono messo con loro.» «Da molto?»
 «Quasi un anno.» «Dal principio!» «Dal principio «Cioè da
 quando hanno cominciato?» «Da quando hanno cominciato.»
 \ «Da molto?» «Quasi un anno». «Cioè da quando hanno
 cominciato.» «E con altri?» «Io solo» «Da quando hanno «Da
 molto?» «Sì è fatto tutto insieme.» / «Non facciamo storie,»
 Ventura lo interruppe \ Ventura. / «Come?» Spataro parve fu*

disarmato dal tono rabbioso di Ventura, e restava a guardarlo.

[pp. 261-262]³²⁴

Il testo cassato esplicita alcune notizie relative al passato di Ventura che verranno poi eliminate completamente dal nuovo testo inserito in sostituzione, che ha un tono più allusivo e che genera un crescendo di tensione poiché né il lettore né i personaggi che assistono alla scena conoscono le ragioni del «tono rabbioso» di Ventura. Leggendo invece il testo di partenza, noteremo come, innanzi tutto, Ventura rivendichi orgogliosamente la propria appartenenza al villaggio: è uno di loro, si è messo con loro, hanno fatto tutto insieme, *sin dal principio*. Nel testo finale, invece, non troviamo nessun riferimento al riguardo, poiché l'autore sceglie di concentrarsi più sui rapporti intercorsi fra Carlo e Ventura, mettendo in rilievo il solo fatto che i due si conoscessero da tempo. Anche riguardo a quest'ultima questione, per altro, il testo definitivo è ben più laconico rispetto a quello di partenza, che conteneva un dialogo più ampio fra Carlo e Ventura grazie al quale veniamo a sapere non solo che la vista di Ventura aveva stupito molto Carlo, che non avrebbe mai immaginato di vedere uno come lui in un «lavoro simile», ma anche che Ventura avrebbe potuto non essere da solo. Allo stesso modo, anche la successiva richiesta di Carlo di avere un colloquio con Ventura muta completamente nella direzione ora osservata:

~~«Ma io vorrei parlarti,» disse Carlo. «Di che cosa vuoi che ci si parli?»~~ ~~volevo parlare con questo~~ ~~vorrei parlare un po' con lui,»~~ ~~disse Carlo a tutti. «Non so se voi altri sapete chi sia. Io invece lo so, \ «Ti conoscono loro?»~~ ~~E a Ventura: «Ti conoscono?/ «Vuol dire che ci parleremo un'altra volta,» venne dalla bocca di Carlo. [p. 262]~~

La promessa di Carlo, dunque, è quella di tornare al villaggio ancora una volta: la sua curiosità, prima di natura generica, quasi socio-antropologica, ha ora un oggetto preciso al quale rivolgersi, una questione sulla quale andare a fondo. Il dialogo tra Carlo e Ventura, che sembrava ormai chiuso, viene così riaperto, anche attraverso il recupero

³²⁴ L'intero blocco di testo da «Ti sei dunque ritirato qui» a «Si è fatto tutto insieme» ha subito una elaborazione complessa, nella quale si individuano due strati correttori e tre «livelli» di cassature: una che riguarda il testo in rigo, l'altra il testo in interlinea, la terza l'intero blocco di testo, attraverso due linee ondulate che l'autore ha posto ai margini destro e sinistro del foglio.

di alcune delle questioni che Vittorini aveva prima scelto di cancellare, cui si aggiungono ulteriori dettagli forniti dagli altri interlocutori nel frattempo inseritisi nella conversazione:

*«Perché un'altra volta?» gli disse. «Non avrai molte ragioni per venire da queste parti.» «Non meno di quante ne abbia tu.» «Ma io abito qui... Mi son messo con loro.» «E,» chiese Carlo, «seitai per loro?» Di sopra al camion esplose esplose una voce ch'era quella di Spine, di vecchio operaio: ~~«È lui che ci spiava tutto quest'autunno. «Guarda ch'era sempre qui intorno già l'anno scorso, Ventura!» «Ed è quello della pozzanghera!» esplose anche gridò Spataro. Tu l'avrai conosciuto, ma forse non abbastanza...» «Ed è quello della pozzanghera,» incalzò \gridò in aggiunta/ Spataro. «Dovresti tranquillizzarli,» disse Carlo a Ventura. «O pensi pure tu di non conoscermi abbastanza?» Ventura non rispondeva. «No?» disse Carlo. Si rivolse a tutti: ~~«Pensate di conoscerlo abbastanza «Come pensate di conoscer lui, voi altri? Pensate di conoscerlo Abbastanza?» o non abbastanza? Dal camion urlarono insieme in quanti ve n'erano «Senti, disse l'operaio, se non scende uno di noi a schiacciare la lingua sotto il tacco, è per rispetto a Ventura che ti ha conosciuto.» Ma io non dico molto *** su di lui. *** *** *** *** ***~~ *** **³²⁵ [p. 264] erano, compreso Isidoro saltato su con la sua fisarmonica al collo. «Ehi tu!» gridò disse l'operaio. «Lo sai perché non sono ancora sceso a schiacciarti la lingua sotto il tacco? È per rispetto a Ventura che ti ha conosciuto... E per lasciare a lui di schiacciartela.» ~~«Non vi è ragione che vi scaldiate,» disse Carlo. « «Questo non toglie che forse possa conoscerlo più io di voi,» disse Carlo. Ora doveva forse non lo conosciate abbastanza,» disse Carlo [...]~~ «E che \forse/ non lo rispettiate abbastanza.» Così ottenne una calma relativa, dentro a cui si lanciò per chiedere: «Sapete di dove venga? Che cosa~~*

³²⁵ Il testo, da «n'erano» alle parole illeggibili, è espunto con tre x che coprono l'intero testo, senza alcuna cassatura in rigo.

abbia fatto prima di mettersi con voi? Quale posto potrebbe Che genere di posto potrebbe spettargli tra gli uomini? Che cosa potrebbe toccargli? E Quali meriti si sia acquistati? E che cosa potrebbe toccargli, in ricompensa?» [cc. 59-60, pp. 263-264]

I personaggi che si inseriscono nella conversazione consentono la ricomposizione dei diversi nuclei narrativi sinora tenuti separati: è Carlo il tipo «ch'era sempre qui intorno già l'anno scorso», è sempre lui «quello della pozzanghera», ed è anche lui che potrebbe svelare elementi del passato di Ventura che nessuno, al villaggio, conosce e che potrebbero procurare all'uomo, dice ironicamente Carlo, una «ricompensa». Carlo introduce così, forzatamente, la questione relativa al *passato* di Ventura che Siracusa aveva rifiutato di conoscere e che nessuno, al villaggio, aveva cercato di conoscere. Del resto, quanto del passato rievocano i personaggi è solo relativo a generiche questioni organizzative o di abitudini, e l'unica che aveva approfondito la propria storia era stata Antonia, che aveva raccontato, tuttavia, non la propria storia personale, ma quella del villaggio.

Carlo descrive Ventura servendosi di allusioni e paragoni celebri: egli è come Cincinnato, che dopo una lunga carriera politica si era ritirato in campagna a condurre una vita tranquilla, anche se Ventura «è romano per modo di dire, e forse è venuto a Roma da un altro paese...» (pp. 265-266). Il paragone istituito fra i due personaggi ha avuto una elaborazione a due fasi, la prima in rigo interamente cassata e la seconda in interlinea:

*«Conoscete la storia di Cincinnato? ~~Allo stesso modo quest'uomo si è esposto per il suo paese. E Fu un guerriero romano che si acquistò molta fama. Quest'uomo si è esposto alla fama nello stesso modo. E ora ritiene che possa bastargli d'essersi ritirato qui nello stesso modo che possa bastare di ritirarsi~~ \ Fu un guerriero romano che si fece una grande fama e *** pretendeva d'essere lasciato in pace in un suo ritiro dove arava la terra coi bovi. Ma per essere lasciato in pace ~~ci vuole la com~~^[prensione] non ci vuole soltanto la ~~com~~^[prensione] dei vecchi camerati; ci vuole anche la loro condiscendenza, e per questa non si ha certo senza un*

accordo con loro, specie se per uno è romano per modo [p. 266] di dire, e forse è venuto a Roma da un altro paese... » ~~o comunque ha indossato una divisa che non era quella di Roma...~~ » [pp. 265-266]

Nella prima fase si individuano alcune sotto-fasi che danno conto dei successivi tentativi dell'autore: in un primo momento Vittorini aveva deciso di manifestare immediatamente il motivo per il quale Ventura possa essere accostato a Cincinnato (l'essersi «esposto per il proprio paese»), mentre in seguito inserisce un breve periodo relativo al solo Cincinnato, e solo dopo istituisce il confronto con Ventura («Quest'uomo si è esposto alla fama nello stesso modo», poi sostituito da «E ora ritiene che possa bastargli d'essersi ritirato qui nello stesso modo»). Il testo inserito in interlinea, invece, si concentra maggiormente su Cincinnato (con il riferimento, assente nella versione precedente, al fatto che il condottiero romano si fosse ritirato in campagna) e fonda il confronto fra i due non tanto sulla volontà di ritirarsi a “vita privata”, bensì sul fatto che, per fare ciò, fosse necessaria la «comprensione» e la «condiscendenza» dei «camerati». L'uso della terminologia fascista, con l'uso del termine “camerati”, svela già a quale tipo di condiscendenza faccia riferimento Carlo: Ventura è un ex fascista che sta tentando di ricostruirsi una nuova vita, ma senza la sua autorizzazione – è anch'egli un ex fascista, dunque – non ha il diritto di fare alcunché. A quanto detto prima si somma poi un'altra allusione di Carlo, il fatto che Ventura non sia un “vero romano”, ma sia «venuto a Roma da un altro paese», rivelando in tal modo la provenienza tedesca dell'uomo, della quale il narratore tornerà a dire in una lezione cassata della p. 323: «Carlo descrive il malvagio. È uno che ha persino da rispondere di qualcosa alla giustizia. Sangue tedesco. Di madre italiana, e forse nato in Italia».

L'incontro fra i due (e, con questo, il cap. LIV) si conclude con la promessa di un nuovo incontro, «magari quando avrete mietuto», poiché Carlo intende «scoprire le carte» «mentre misurano [sc. il peso del grano] » (lezioni cassate, *incipit* del cap. LV, p. 267), ribadendo l'intento iniziale di avere prove inconfutabili della colpevolezza degli abitanti del villaggio, ormai certo sia dei tempi necessari alla conclusione del loro lavoro sia del fatto che la presenza di Ventura avrebbe costituito una ulteriore aggravante.³²⁶

³²⁶ In verità, Carlo non sarà ancora in possesso del mandato di cattura per Ventura quando tornerà al villaggio, nel luglio successivo, come si evince dall'*incipit* del cap. LVIII: *Carlo non aveva ancora in tasca la copia*

Il capitolo successivo, cap. LV, dopo un *incipit* cassato³²⁷ del quale nulla si conserva nella nuova versione e che viene invece recuperato nella p. 304,³²⁸ si concentra sulla reazione di Ventura, che tenta di mantenere un atteggiamento sereno nei confronti delle minacce di Carlo, e di rasserenare gli animi dei compagni:

~~«Se è venuto varie volte già l'anno scorso, se Che genere di guai potrebbe combinarci?»~~ «Che genere di tranello potrebbe combinarci?» «Può «Tu non vuoi dire che non ci si \ non si uno non/ possa combinarci qualche \ qualche nessun/ tranello,» e un altro, se qualcuno \ uno/ ci vuole male.» «Certo che lo voglio dire. Non c'è nessun il mi[nimo] «Ma non c'è modo di combinarcelo.» «Nemmeno per i residuati di guerra che abbiamo venduto?» qualche licenza che ci manchi? Per qualche autorizzazione che non abbiamo? O per i residuati di guerra che abbiamo raccolto e venduto?» «Avrebbero dovuto prenderci [p. 269] mentre li vendevamo.» «Allora anche uno che ci volesse molto male non potrebbe farci nulla?» [pp. 268-269]

La vendetta che Carlo profila, infatti, è vista dagli abitanti del villaggio come una doppia minaccia, poiché da un lato si rivolge all'intero gruppo del villaggio, promettendo di punirli per le infrazioni registrate, dall'altro al solo Ventura, nei confronti del quale ha un conto in sospeso di natura personale. La sicurezza di Ventura rispetto al fatto che «a noi non si possa fare nessun male» (p. 270) deriva dalla consapevolezza della confusione amministrativa e civile presente in Italia in quel periodo, che avrebbe dato agio a chi lo volesse, di aggirare le eventuali contestazioni di irregolarità attraverso pochi semplici accorgimenti. Il discorso viene così nuovamente spostato sul villaggio,³²⁹ ma appare

di un mandato di cattura quando era salito al villaggio circa un mese prima, per mettere, come si esprimeva, le carte in tavola.

³²⁷ Questo il testo espunto con numerose x e racchiuso entro un riquadro: LV - «Li ho per il bandolo,» egli disse dopo ai superiori. «e non scoprirò le carte mentre mietono. Sarà meglio mentre misurano.»

³²⁸ Si confronti il testo riportato nella nota precedente con quello della p. 304: Solo ci risulta ch'era molto soddisfatto di quella sua visita in cui avvenne l'incontro. «Li ho per il bandolo,» disse. Ma non volle spiegarsi di più e annunciò che avrebbe messo le carte in tavola quando il grano fosse stato pronto da mietere. Come si può agevolmente constatare,

³²⁹ Le carte che riportano il dibattito fra Ventura e Spataro sono particolarmente elaborate (benché talvolta il testo cassato e la correzione interlineare riportino un testo con minime variazioni), a dimostrazione di quanto il problematico rapporto fra Ventura e il villaggio, e fra Ventura e il mondo esterno, fosse sentito dall'autore come urgente e al contempo difficile da esprimere nella sua dialettica.

evidente come il ruolo di Ventura, profilatosi già nei capitoli precedenti come *leader* del gruppo, si manifesti ora nella sua problematicità, dal momento che la sua influenza sulle scelte della comunità potrebbe condurla a difficili controversie legali con lo Stato. La proposta avanzata da alcuni membri del villaggio era stata quella di unirsi ufficialmente in una cooperativa in modo da poter coltivare con maggiore libertà i campi, ma Ventura si era rifiutato, e continuava a rifiutare, di accettare un simile compromesso, sebbene fosse consapevole della sua utilità:

*«E dai! Chi oggi in Italia è in una situazione del tutto regolare proprio del tutto regolare? Noi siamo in una delle meno più regolari... E se come regolarizzare completamente \ Noi non abbiamo che da andare da un notaio e costituirci in cooperativa. Tutto quello che a noi manca è la co[stituzione] che possiamo di un notaio in cui si dice/ che siamo una cooperativa, e non sarà per la mancanza di una carta Non ci occorre che costituirci in cooperativa e avremo anche una carta a dichiararci di regolarità. Chi oggi in Italia è in una situazione \del tutto/ regolare? [p. 271] Appena si ricomincia con le regole ei si costituisce in cooperativa ed è finita \ci si unisce come cooperativa/ e siamo regolari...» «Non sarebbe bene,» Spataro osservò, «farlo subito?» Ventura parlò con stizza. «Fatele! Fatele! Per avere tra tra *** aver/ poi sempre tra i piedi gente di Camere del Lavoro e via di seguito?» [pp. 270-271]*

La domanda di Spataro si completa con una considerazione essenziale a comprendere come i due abbiano un diverso modo di concepire il concetto di “riunione”. Dice infatti Spataro: «Ma li avremmo con noi. Non saremmo soli» (p. 271), intendendo in tal modo sottolineare come, oltre a una comunità «nel nostro piccolo» (p. 271), potesse crearsi una comunità *collettiva* (nella p. 272 Spataro dice che potrebbero «unirsi con tutti loro nella riunione generale») rappresentata dai «lavoratori» che «come noi» «si sono uniti per aiutarsi l’un l’altro contro i malfunzionamenti» (p. 271). Il discorso di Spataro torna dunque a concentrarsi sul concetto di “classe operaia”, termine non presente nel passo

corrispondente del testo definitivo, ma che emerge dalla lettura di una espunzione presente nella p. 271:

Sono lavoratori come noi e classe operaia come noi, che si danno una mano si tengono insieme

La volontà di trovare un fronte condiviso anche con chi è esterno al villaggio è giustificata dal timore di scoprire di essere odiati da qualcuno, contro il quale, da soli, sarebbe difficile difendersi. È su questa eventualità che si concentra il discorso di Spataro, che puntualizza a Ventura che esser soli «per una prevenzione» potrebbe non essere una scelta ragionevole, dal momento che il male ricevuto potrebbe indebolire il gruppo.

Ma se saltasse fuori che abbiamo dei nemici non sarebbe bene di \quando salta fuori che abbiamo dei nemici, non si devono/ possono più avere prevenzioni fuori che si hanno dei nemici non è consigliabile di non ostinarsi a restar soli per via si sentirebbe più[ù] non sarebbe male di sentirsi più forti «Ti è saltato fuori che abbiamo \non si può ostinarsi a voler essere soli per una prevenzione./ Ventura rimase soprapensiero. [p. 272]³³⁰

Il silenzio penseroso di Ventura si ribalta del tutto in una sequenza della carta successiva, nella quale, ripreso il filo del discorso, Ventura sostiene la liceità delle loro azioni (non hanno «pestato i piedi» a nessuno), non riuscendo, tuttavia, a convincere Spataro, che interrompe il suo ragionamento sull'avversativa «però», lasciando Ventura senza una risposta:

«Già,» Ventura disse. Siamo in una situazione da poter avere dei nemici... \ «Ma,» riprese Ventura proprio al suo gesto, «noi non abbiamo pestato i piedi ad anima viva, e da niente che qui abbia non disturbiamo nessuno, non togliamo niente a nessuno e nessuno avrebbe scopo di esserci nemico. potrebbe avere uno scopo ad esserci nemico...» «Questo può esser vero,» convenne il

³³⁰ Il passo riprende quanto già detto in precedenza, nella p. 271: «A te piacerà di più così, e noi ti abbiamo voluto assecondare, e non ci siamo legati con nessuno e chiunque sia venuto ~~da partiti~~ \che *** da Partiti/ da Camere del Lavoro lo abbiamo sempre rimandato indietro a mani vuote...

camionista. «Né certo direi di non ragionare sulle cose e di non volerci assicurare. Però,» soggiunse, e si porse fuori del camiciotto tabacco e cartine. «Però?» disse Ventura. [p. 273]

A scongiurare il rischio della frattura che rischia di generarsi fra Ventura e *gli altri*, interviene, ancora una volta,³³¹ il fumo, che si conferma uno straordinario strumento di socialità e pace (*Le pipe della pace* verrà infatti intitolata una delle sezioni che comporranno il romanzo nell'edizione del 1949), anticipando gli sviluppi successivi del complesso rapporto fra Carlo e Ventura.³³²

Ventura non è un fumatore, e Spataro ravvisa in questa scelta una delle ragioni per le quali l'uomo non entra in sintonia con gli altri:

*«Dovresti imparare... È una cosa di meno che hai per stare con gli altri.» «Come, per stare con gli altri?» «Per intenderti con gli altri. Se Due uomini che debbono siano fumatori tutti e due fumatori hanno una possibilità di più di intendersi, se si mettono a fumare.» «Non l'avrei mai pensato.» «Bisogna essere fumatori per pensarci. E c'è di più. Chi è fum[atore] un fumatore ha qualcosa >***< non *** della sua sigaretta se vorrebbe ***/- di intendersi con l'altro che non fuma. E se dei due uomini uno è fumatore e l'altro no è peggio che se non fosse male anche Due che fumano hanno sempre qualcosa di più di due che non fumano.»³³³ C'è compagnia di più tra due che fumano.» [p. 274]*

Fumare – come aver condiviso una guerra, come l'esser ladri, si legge nella c. 72, p. 276³³⁴ – gli consentirebbe di *stare con gli altri*, di *intendersi con gli altri* (questo, però, solo dopo aver preso il vizio, c. 72, p. 276), di avere qualcosa in comune, e con queste intenzioni Ventura decide di imparare a fumare, nell'intenzione di fare in modo che la sua capacità

³³¹ Cfr. pp. 82 e 95.

³³² Cfr. *infra*, p. 242.

³³³ Il testo cassato, da «E c'è di più» a «con l'altro che non fuma» è cassato in rigo con linee orizzontali e racchiuso da un riquadro, mentre il rimanente testo è cassato in rigo. Il secondo dei due brani pare essere scritto in sostituzione dell'altro, che presenta un inchiostro più chiaro e un corpo minore del testo scritto immediatamente dopo, che ha un corpo maggiore ed è stato redatto sicuramente dopo che l'autore aveva intinto la penna nell'inchiostro.

³³⁴ Questa considerazione di Spataro lascia senza parole Ventura, conscio del fatto che ciò che lo lega a Carlo il Calvo, l'«esperienza in più» che i due condividono, sia proprio il fatto di essere «degli uomini che hanno ucciso» (p. 276).

«d'intendersi più degli altri» con chi aveva condiviso con lui gli assassinii venisse sostituita da un ben più innocuo vizio, che per altro gli consentirebbe di entrare in una più intima sintonia anche con la propria campagna Siracusa:

«Fossi in te avrei paura che non fumare me la portasse via, un giorno. Perché Voglio dire che imparerei vorrei essere come lei, e avere tutto quello che lei non mancare di niente che lei avesse in comune con gli altri, e di nessuna possibilità d'inten»³³⁵ [p. 277]

L'acquisizione di una nuova consapevolezza sociale da parte di Ventura non consente tuttavia all'uomo di accettare le ragioni del gruppo, come se non fosse in grado di dividerne le motivazioni fino in fondo, lasciando trapelare interessi personali impossibili da trascurare. È per tale motivo che Ventura, che pure «aveva seguito quest'altra piega, come anch'essa fosse profonda in lui» (p. 280)³³⁶ decide di tornare su quel «però» pronunciato da Spataro e lasciato senza completamento, convinto di «dover dire, dire, e dover convincere di qualcosa, dover in qualche modo agire» (p. 280). Il narratore svela così i sentimenti nascosti di Ventura, pur nella loro enigmatica conflittualità, rinunciando al mero resoconto dello svolgimento dei fatti:

Un silenzio che seguì, di qualche minuto, lo indicò assorto \proprio in essa/; poi, da come ricominciò, sin dove \mostrò/ non si può non dire che poi, dal modo di ricominciare, mostrò [p. 281] stesse solo cercando, precisamente egli mostrò precisamente cioè in una paura e una voglia di non aver paura, un \assillo/ di sottrarsi, anche solo provvisoriamente, a un'apprensione, e voglia comunque di restar libero ancora un poco, restare in pace ancora un poco, restar dov'era, restar qual'era, e di provvedere a restarlo come di continuo di provvede, umili e superbi, ~~alla per non altro che istinto,~~ alla nostra difesa \fisica/ più immediata. [p. 281]

³³⁵ La carta si interrompe in questo punto. Si ricorda che tra le cc. 73 e 74 è presente una lacuna testuale.

³³⁶ Dopo il testo riportato segue una lunga espunzione (parte del quale ha cassature in rigo e un riquadro che in questa sede segnaliamo con le partenesi quadre, mentre la seconda parte è solamente cassata in rigo), che riportiamo: «[e lui avido di refrigerio, di sollievo, anche dov'essa lo solcava dovunque n'era attraversato, ma ^{ora} quel punto si mostrò ~~ora~~ ch'era stato non meno il suo assillo segreto con tutte le preoccupazioni che sembrava coinvolgere di qualcosa di urgente e serio da fare e che tutto fosse servito svegliarlo di più su queste sue preoccupazioni ~~elementari~~ di salvezza elementare] ma ora si mostrò di non esporsi mai ~~***~~ distratto nel seguirla, da nessuna delle cose.».

Il nucleo del testo risiede nella *climax* attraverso la quale l'autore decide di mostrare i desideri di Ventura: l'uomo chiede libertà, pace³³⁷ e mantenimento dello stato presente, riponendo in quest'ultima non tanto una premessa alle altre due, bensì il desiderio per lui più importante, perché corrisponde a una elementare e necessaria condizione di sopravvivenza. Ventura infatti è consapevole che esporsi troppo avrebbe comportato il proprio riconoscimento e avrebbe causato l'inevitabile condanna, e spera di poter ritardare quel momento il più possibile, intendendo godere della libertà e della pace ritrovate offerte dal villaggio.

Dietro al "però" di Spataro, infatti, si nasconde una considerazione che colpisce Ventura sul piano personale: «È una cosa che penso. Uno può esserci nemico perché lo è mio o d'un altro dei nostri» (p. 282). L'essere una comunità («nel modo in cui noi siamo», p. 283, replicato due volte), infatti, comporterebbe, secondo Spataro l'inevitabilità che «può darsi che debba far male a tutti per poterlo fare a chi vuol farlo», e che, anche se facesse del male alla sola persona alla quale intende farlo, «sarebbe lo stesso un male di tutti» (*ibidem*). La dichiarazione di Spataro è altamente significativa perché introduce uno dei principali nuclei tematici attorno al quale si svolge la vicenda di Ventura, la vendetta, o meglio, la punizione dei colpevoli di crimini per i quali non è ammesso alcun perdono o attenuante.

È solo a questo punto che Ventura svela, in modo finalmente più chiaro e privo di allusioni, quale sia il rapporto fra lui e Carlo il Calvo:

«Lo avevo militare dov'ero io.» «Puoi avergli fatto qualcosa «Se l'hai avuto sotto come militare è facile che gli abbia fatto qualcosa. Tu magari non te ne sarai accorto, ma lui sì e vuol fartela pagare. Vi tra sono sempre soldati che non perdonano \soldati vi è sempre qualcuno che se la lega al dito!...» «Lui era un sottufficiale.» «E tu eri sotto o so non eri sopra a lui?» «Ero ufficiale in un'altra formazione,» scandì Ventura. Spataro disse che lui era stato militare, grazie alla sua patente di camionista, negli \era stato militare negli autotrasporti, sebbene in Grecia e in Albania. Guardava in Ventura l'uomo ch'era stato ufficiale,

³³⁷ Cfr. anche p. 95: La ragazza osservava ~~rifletteva guardando~~ ~~osservando~~ ~~osservava~~ Ventura come ~~come~~ Ventura persistesse nel suo sorriso che era ~~la sua lotta fin~~ ~~un'~~ ~~continua~~ **assidua** lotta, fin dal loro primo mattino, per essere lieto e in pace.

*Ed esitava a domandare una cosa, come se lo impacciasse, in quell'argomento, di darsi il tu con lui. Infine domandò: [p. 285] «Tu dove?» «Italia.» «Dicevo in che arma... Genio? Artiglieria?» «Qualcosa così...» «Ma avrai comandato anche su di lui.» «La loro formazione era ausiliaria della nostra. Così si era insieme. Ma noi non si comandava su di loro. Si controllava.» «Insomma occasione di fargli un torto \ della nostra. Loro portavano a noi, diciamo, delle informazioni.» «Informazioni?» notizie, e noi quindi si^{***} operava.» «Vi facevano da esploratori?» «come da esploratori. ora non saprei spiegarti.» «Vi erano, insomma, sottoposti. E occasioni di fargli un torto/ ne avrai avute.» «Forse gli avrò mostrato che non mi era simpatico.» «Bisogna vedere in che modo... Intanto vuol fartela pagare, ed ecco che si spiega che cosa cercasse^{qui ***} \ da noi/ Ma come avrà saputo che dovevi essere qui \ con noi/ ?» ...Io non so... Io credo di sbrogliare il mistero, e poi che de sembra che la questione sia un'altra... Lui non poteva sapere ch'eri qui. Con che scopo è Dunque con che scopo è ve[nuto] c'è venuto? E perché quella volta che l'ho incontrato mentr'era in motocicletta, mi disse che i conti li avremmo fatti? E dicono ch'è venuto diverse volte tutto l'autunno. che veniva spesso ch'era qui di frequente, tutto l'autunno.» [pp. 285-286]*

Risulta chiaro, alla luce anche delle affermazioni di Carlo lette nelle pp. 265-266 (forse è venuto a Roma da un altro paese...» e comunque ha indossato una divisa che non era quella di Roma...»), che Ventura non abbia militato fra le fila dell'esercito fascista, bensì fra quelle dell'esercito tedesco, del quale lo schieramento italiano era stato, per così dire, «ausiliario».

Ventura, tuttavia, non rende palesi agli altri abitanti le ragioni dell'ostilità di Carlo, riconducendola a una vaga e non meglio giustificata dimostrazione di antipatia reciproca. Allo stesso modo risulta inadeguata e vaga la spiegazione di *come* Carlo sia venuto a conoscenza della presenza di Ventura al villaggio: è possibile che non vi siano altre ragioni se non quella che Carlo fosse venuto a sapere – «domandando a conoscenze comuni» (p. 287) – della presenza di Ventura in quel luogo e fosse tornato per incontrarlo, riuscendoci

solo dopo numerosi tentativi. Questa sembra, a Ventura, la giustificazione più rassicurante da trasmettere a Spataro, convinto che fosse necessario «evitare un allarme grave tra i nostri» (p. 287) assumendo su di sé l'intera responsabilità dell'accaduto, benché fosse perfettamente consapevole del fatto che le prime visite del questurino non si fossero svolte allo scopo di cercar lui, bensì con l'obiettivo di capire quale fosse l'organizzazione e i progetti del villaggio.

Decidere di attribuire a una diatriba personale le minacce di Carlo, per altro, ha per Ventura uno scopo utilitaristico³³⁸ che ricalca la *climax* individuata nella p. 281 (libertà, pace e mantenimento dello *status quo*):³³⁹

Era certo per istinto di difesa personale che mirava, anzitutto, a impedire questo. Come \ come/ per salvarsi, subito intanto, da quello che, intanto, ora stesso, poteva crollare. [p. 287]

Pur era strano che in un suo impulso a proteggere così il proprio capo in quest'atto istintivo di proteggere il proprio capo dal pericolo più immediato prendesse la forma già astuta, e cioè calcolata; \ e/ anche previdente, di indicare esporre all'attenzione e alle congetture sé stesso, e indicare in sé stesso ammettere che la causa del pericolo era lui stesso, per quel poco o molto di pericolo che di pericolo poteva essercivì. [p. 288]

Le rassicurazioni rivolte agli abitanti del villaggio sono dunque una delle forme assunte dall'*accanimento* (tale concetto, nella forma dell'aggettivo «accanito», è presente nella c. 85, p. 289) di Ventura nei confronti della propria volontà di ricostruirsi una nuova vita, così come il suo voler essere buono era stato caratterizzato da un atteggiamento e da uno scopo simili.³⁴⁰ Si leggano, in proposito, due brevi estratti dalle pp. 301-302, nei quali il narratore descrive lo stato d'animo di Ventura, che considera come una fortuna (pur consapevole che «doveva ogni giorno, guadagnarselo», p. 302) il mese che precede la mietitura e, di conseguenza, il ritorno di Carlo:

³³⁸ L'astuzia, tuttavia, è come una dote innata, in Ventura, che infatti agisce per istinto di difesa personale, e forse ~~senza badare se comprometteva~~ in contrasto, o senza chiedersi se in contrasto, con l'interesse dell'avvenire di tutta la cosa loro, e dell'avvenire della cosa tra lui e la sua ragazza, e dell'avvenir suo stesso. [p. 288].

³³⁹ Carlo, infatti, è manifestazione di quel *passato* che Ventura vorrebbe cancellare («Lui sente questo, capisci. E tutto il suo gusto è di perseguitarmi con la sua presenza, e di ricattarmi ~~ess...~~») [p. 297].

³⁴⁰ Si veda in proposito, la p. 139.

Lo vide ~~aspirare che~~ \ come/ aspirasse anche lui con gusto l'aria buona che saliva fino al loro sole dall'umida visione ~~di ombre~~ dell'ombra ammassata in quei fondi di boschi. [p. 301]

Ora aspirava l'aria buona, esclamando, come se aspirasse il buon odore della grande cosa che può essere un mese. L'aveva guadagnato? Pur doveva ~~insi~~^[stere] ogni giorno, guadagnarselo. [p. 302]

Spataro tuttavia, ha ben compreso come lo sguardo che Carlo aveva rivolto a Ventura non fosse solo uno sguardo d'odio, bensì quello di uno «che mira a toglierlo di mezzo», come se Ventura fosse «il suo condannato a morte» (entrambe le citazioni a p. 290):

«Tu non te lo sei sentito? Non \proprio/ con occhi di assassino... ~~Con~~\Cioè con/ l'odio che si vuole sfogare. Era senza ~~odio~~ il caldo ch'è dell'odio, ma insieme con molto di più; da far venire freddo. Come se, ripeto, vedesse in te la morte che ti ~~av~~^[rebbe] ~~vorreb~~^[be] ~~avrebbe data~~» \ vorrebbe dare/ e ti considerasse già così, un uomo spacciato, senza veder anche che ~~do~~^[rebbe] dovrebbe colpirti, per prima cosa, e trovarne il modo, e fare i conti con te, e fareli i conti con noi.» tutti noi.» [...] «Però,» Spataro soggiunse. S'interruppe, come, ~~spesso gli~~ evidentemente, doveva accadergli spesso. [...] «Però,» ~~disse Spataro,~~ «tu con una faccia si sarebbe detto che tu lo sentissi, dalla faccia che hai fatto, e da tutto insieme...» [pp. 290-293]³⁴¹

*È come se tu ~~temessi che~~ \ vedessi in lui ~~avesse~~ la possibilità di farti quello tutto quello che ~~avesse~~ ~~fi~~ avesse voluto farti. Come se lo temessi...» ~~si capisce secondo il tuo carattere, e non già~~ ^{***} \ «Hai fantasia!»/ «Mica, si capisce, tremandone, ma conformemente al tuo carattere...~~Certo~~» «Hai fantasia!» «Per forza uno doveva pensare a un pericolo grave che si corresse*

³⁴¹ Le parti di testo non riportate sono sequenze descrittive che contribuiscono ad accrescere il senso di attesa, tanto in Ventura quanto nel lettore.

\tutti/... Oppure si doveva credere che tu l'avessi così grossa lui ed avuto la mano disgraziata in qualche faccenda, e che lui fosse una specie d'uomo della legge mandato già ~~a~~ colpirti.» ~~cercarti e~~ ~~a~~ colpirti... » [pp. 293-294]

Spataro mostra dunque di aver compreso perfettamente cosa si celi dietro la reazione di Ventura, proponendo due alternative, la prima che fosse l'intero villaggio in pericolo, la seconda che Ventura avesse un conto in sospeso con la giustizia e che Carlo fosse giunto per chiedergliene conto. Il punto non è quanto gli altri abitanti del villaggio si fidino di Ventura, che ha già dimostrato di esser parte integrante del gruppo («“Perché ci sono io prima che riesca a fare...” “Perché ci siamo noi.”», p. 297), quanto comprendere *perché* Carlo abbia un tale astio nei confronti di Ventura (ricondotto, da Ventura stesso a un ricatto morale: la presenza stessa di Carlo lo sarebbe, per lui³⁴²) e in che modo poterlo aiutare. Spataro (e, con lui, Vittorini) mostra dunque come quella che appariva come una divagazione dal tema principale – il fumo e l'appartenenza alla classe operaia – sia in realtà pertinente al discorso che i due interlocutori conducono, perché consente ai due di comunicare entro un sistema etico-valoriale che si presume condiviso:

«Ma Ventura! ~~Dovrei~~ Bisognerebbe che non fossi stato ~~mai~~ classe operaia con te... Nemmeno un minuto.» «Non mi hai mai avuto fumatore con te.» «~~Non ti ho mai~~ ~~mi hai mai dato la minima~~ «Ti ho avuto classe operaia con me e tutti noi.» «Non però fumatore.» «Anche fumatore, in un modo o in un altro...» Solo che, beninteso, a lui devi avergliela fatta.» [p. 295]

Il supporto del villaggio, dunque, è assicurato, in virtù di un patto sociale la cui solidità è più volte ribadita, nel corso del dialogo, da Spataro:

«Non si tratta che di impedirglielo.» «Di venire?» «Venga, se ci tiene, Ma che non ti rompa le scatole. ~~Possiamo~~ voglio dire, non

³⁴² Si veda quanto Ventura sostiene, nella p. 298: «Mi spiego male. Non dico ~~che~~ ~~che~~ davvero mi ricatta. Dico che ~~forse~~ ~~mi fa~~, così il suo male, con la sua presenza mette nell'alternativa o di ~~di~~ sa quanto orrore mi faccia con la sua presenza, e che me l'imporne come unica alternativa di altro dell'altro che di un peggio che potrebbe farmi, sebbene ~~non so che cosa~~ fosse non avrebbe di peggio da farmi.»

gli si permetta che ti avvicini... E anche gli si dice che te ne sei andato. E anche gli si dà una buona ripassata.» [p. 299]

Si inserisce dunque in questo contesto l'arrivo dei giornalisti al villaggio per realizzare l'inchiesta di cui abbiamo detto nel § 2.3.6.

LVII - Il giornalista che abbiamo lasciato in treno con mio zio capitò nel villaggio pochi\una decina di\ giorni dopo l'incontro di Carlo il Calvo e Ventura. Era mandato da Carlo? Era un amico di Carlo? [p. 303]

Il narratore, che prima aveva raccontato la vicenda osservandola dal punto di vista dello zio Agrippa, ripropone lo svolgimento dei fatti secondo la prospettiva del villaggio, svelando un elemento che contribuisce ad accrescere la tensione narrativa e a riconsiderare la bontà dell'iniziativa dei reporter. A ordire l'inganno consumatosi ai danni del villaggio è, chiaramente, Carlo il Calvo il quale, non pago dell'aver scoperto la presenza di un nazista fra gli abitanti del villaggio, promette ai propri superiori che troverà il modo per estorcere le prove di cui essi hanno bisogno per bloccare l'iniziativa della comunità:

Ma non volle spiegarsi di più e annunciò che avrebbe messo le carte in tavola quando il grano fosse stato pronto da misurare. [...] Poi parlò di dati che ancora mancavano, Disse che non gli era riuscito di raccogliarli, ma che ~~contava~~ gli era venuta un'idea per ottenerli in tempo utile e avere anche un documento che valesse in qualche modo da testimonianza. [p. 304]

Il documento al quale l'uomo fa riferimento è proprio l'inchiesta giornalistica:

Per questo che disse e per la \sua\ persona ~~che segnalata in un bar che fu segnalata di lui, intorno a quei giorni, in un bar di giornalisti Milano caffè milanese molto frequentato da giornalisti sempre pieno di giornalisti, ho ragione di credere ch'egli dovette suggerire, per via diretta o per via indiretta, l'argomento dell'inchiesta, parlare chiacchierare a Milano di~~

*due o tre buoni argomenti dei quali ~~lui~~ si sarebbe occupato se
\~~lui~~ fosse stato un giornalista lui. Forse anche l'idea di
intervistare con mio zio fu lui a suggerirla, ~~come argomento
sussidiario di quello a cui mi voleva invogliare per dare due o tre
argomenti invece scribacchi~~ \ Ma certo che/ reporter e fotografo si
comportavano nel villaggio come se li avesse istruiti Carlo. [p. 305]*

Che i due giornalisti effettivamente possano avere ricevuto istruzioni da Carlo è inoltre comprovato dal modo attento e calcolato in cui si comportano:

*Né interrogarono gente a casaccio. Parlarono a colpo sicuro solo
con ~~chi~~ \ gente che/ aveva voglia di parlare. Non rivolsero la
minima domanda alla ragazza della mesquita. Non cercarono di
far cantare nessuno che avrebbe potuto insospettirsi. Non ~~dissero
che erano giornalisti~~ presero fotografie che nell'ultima mezzora
della loro permanenza nel villaggio. ~~Fu dunque~~ \ E fu perché non
vottero \to evitarono/ loro stessi ~~se nessuno~~ di averlo se non
abbiamo nell'inchiesta ~~nessuna~~ nulla che riguardi il periodo di
tempo trascorso tra il primo e il secondo degli incontri di Carlo
con Ventura? ~~Io tuttavia sono~~ \ Noi *** tuttavia credo si sappia/
abbastanza anche di quello che avrebbe potuto, [p. 306] in
proposito, dire Ventura, e di quello che avrebbe potuto, ~~in
proposito, dire Siracusa?~~ [pp. 305-306]*

A differenza dell'errore compiuto da Carlo, che era rimasto sopraffatto dalle domande della ragazza della mesquita (pp. 255-256), i due agiscono con discrezione, senza destare sospetti e non dichiarando la ragione del proprio arrivo. Le omissioni presenti nell'inchiesta, relativamente ad alcuni personaggi e ad alcune vicende, non sarebbero, dunque, casuali, bensì determinate dalla necessità di rispettare le istruzioni ricevute. Il narratore giustifica così il ritorno al piano delle congetture, con l'uso del condizionale che serve al narratore per ipotizzare cosa avrebbero potuto dire, a proposito della vicenda che li coinvolgeva direttamente, i protagonisti Siracusa e Ventura. In questo caso, a differenza delle pp. 197-252, l'autore sceglie di non replicare il modello dell'inchiesta immaginaria

a più voci, preferendo incastonare nella narrazione le parole dei due personaggi principali.

Le cc. 306-308, come si è già detto nel § 2.2 (*2d. Soppressione*), sono interessate da una soppressione eseguita secondo una modalità “anomala” rispetto all’*usus* dello scrittore, poiché è realizzata, nella p. 306 attraverso una linea verticale ondulata che taglia in due colonne il foglio, così come nella prima metà della p. 307, mentre nella seconda metà l’autore ripropone la consueta x che attraversa l’intera porzione di testo cassata; infine, nella c. 308, l’autore traccia la linea ondulata sino al dodicesimo rigo. Le tre pagine sono inoltre interessate da numerose altre cassature, apposte sul rigo, di considerevole estensione.

Le parole di Siracusa e Ventura si alternano, attraverso minimi raccordi da parte del narratore («avrebbe potuto dire Siracusa», «avrebbe potuto dire Ventura», c. 102, p. 306), mostrando i cambiamenti subiti da Ventura a seguito dell’incontro con Carlo: il narratore colma in tal modo la lacuna relativa al «periodo di tempo trascorso tra il primo e il secondo degli incontri di Carlo con Ventura» (p. 305), dando particolare risalto al conflitto che si svolge nell’animo di Ventura, rispetto al quale l’autore si mostra incerto se mettere in rilievo i sentimenti positivi (il bene) o quelli negativi (la rabbia):

«Egli era con me,» avrebbe potuto dire Siracusa, «quasi com’era stato sempre, dall’inverno in poi, solo che e come anzi se mi volesse bene di più solo che si si arrabbiava se, io, cercavo di portarli nella confidenza che si aveva ora, \io/ cercavo di portarlo a parlare un po’ più seriamente, appena si restava noi due soli, su quel suo tipo della moto...» [p. 306]

La narrazione relativa alla sorte del villaggio e di Ventura verrà nuovamente ripresa nel cap. LVIII (pp. 330-339, collocato dopo il capitolo relativo all’incontro di Carlo il Calvo con lo zio Agrippa, di cui si dirà nel § 2.3.9), che si apre con la soddisfazione di Carlo il Calvo nel vedere che la semina era andata a buon fine e ora, nel villaggio, se ne stavano raccogliendo i frutti abbondanti, convinto che ciò avrebbe potuto costituire il capo d’accusa definitivo. Alla descrizione dei lavori compiuti – con numerose precisazioni e dettagli offerti dal narratore – e osservati da Carlo il Calvo, l’autore dedica le pp. 330-333, nelle quali si può notare l’intenso lavoro di elaborazione al quale sovente sono

sottoposte le sequenze descrittive, più volte riscritte o con numerose correzioni in interlinea. Riportiamo un esempio particolarmente significativo, nel quale Vittorini, dopo aver cassato due periodi a breve distanza l'uno dall'altro, procede con la scrittura, salvo poi recuperare, con varianti, il testo precedentemente eliminato, scambiando l'ordine precedentemente adottato (usiamo colori diversi per mettere in rilievo il recupero testuale):

~~Egli era venuto in motocicletta come nei suoi primi sopralluoghi dello scorso autunno, volendo con questo forse e solo come allora, come volendo \ deciso / a mostrarsi in tutta la gloria della propria insolenza.~~ Quello che vedeva era adesso la quantità del raccolto con le sue dune bionde, sul cemento dell'aia. ~~La calcolava soddisfatto negli occhi, nel volto, più di quanto non gli apparisse soddisfatto l'andirivieni degli uomini di quei punti neri ch'erano uomini occupati a pesarla.~~ Aveva esclamazioni di compiaciuto stupore. ~~Poteva credere d'esser lui più contento di loro, dicendosi forse di poterlo essere, in~~ [p. 333] ~~effetti, di più.~~ O il fatto che l'aia si trovava dietro \ estendesse trovasse dietro / la grigia costruzione ~~del tutto~~ dalle tegole di ardesia del mulino di là dal ponte;. ~~con in fondo~~ [...] «E dove li hanno presi?» si chiedeva. Ma era ~~soddisfatto negli occhi, nel volto,~~ nelle boccate di fumo, ~~a calcolare~~ ~~endo~~ i quintali di raccolto, ~~più di quanto non apparisse soddisfatto l'andirivieni dei puntini neri ch'erano gli uomini occupati a pesarlo e trasportarlo.~~ ~~Avrebbe potuto credere d'esser lui più contendo di loro dicendosi forse di poterlo essere, in effetti, di più..~~ Era venuto in motocicletta come nei suoi primi sopralluoghi dello scorso autunno, e solo come allora, come volendo mostrarsi in tutta la gloria della propria insolenza.

Come nel caso delle precedenti visite, l'osservazione di Carlo prende avvio, dunque, “a distanza”:

Carlo il Calvo ne contemplò la scena, il tempo di fumarsi una sigaretta, come si poteva contemplarla da ~~illa~~ ~~tre~~ ~~chilometri~~ ~~di~~

distanza del suo posto consueto di osservazione su cui sempre si fermava prima di infilare la discesa che conduce ~~al bivio~~ all'incrocio dell'asfalto nazionale con la massicciata provinciale. [p. 331]

Quello che vedeva era adesso la quantità del raccolto con le sue \bionde/ dune bionde sul cemento dell'aia. [p. 332]

E spetta al narratore di fornire gli ulteriori dettagli relativi alla scena che l'uomo sta osservando:

E non vide certo il sudore di ~~quelle minuscole macchie umane che si sedevano~~ \ che bruciava la ^{pelle, inasprendosi di pulviscolo} e di pula, sui nudi toraci degli uomini o sotto i camiciotti delle donne, pur vedendo nella terra mietuta, e ~~in quella dove bruciavano già le stoppie,~~ e in quelle dove finiscano di maturare ~~il granturco dai rossi mustacchi,~~ \ ~~rossi mustacchi~~ i rossi mustacchi ~~rossi mustacchi~~ del granturco, / e in quella verde ancora degli orti, ~~vedendosi il morso~~ come mordesse la bocca rovente del solleone ~~che cercava umidità,~~ ~~col~~ \ ~~col lucido~~ fiato della sua arsura dentro a cui tremavano \ ~~senza vapori~~ persino i profili ~~dei colli dei colli. [pp. 331-332]~~

L'arrivo dell'uomo passa, sostanzialmente inosservato, poiché nel villaggio il lavoro per il grano ferve di energie nuove, che si contrappongono all'apatica attesa che aveva caratterizzato i mesi invernali. «Loro» «lavoravano e si riposavano» con la stessa «eccitazione»,³⁴³ mugolando i motivi di canzoni delle quali non conoscono il testo. La loro è una felicità autentica e pervasiva, derivante da uno stesso sentimento di appartenenza al gruppo, a un «noi» condiviso, ma non esclusivo:

Non con altro che con gli occhi si dicevano ch'erano felici, ma era dirselo di più che altrimenti, così solo con lo sfavillio degli occhi, ad ogni incontro \ di ~~dette loro~~ facce accaldate. Si

³⁴³ Entrambe le citazioni nella p. 334.

guardavano, l'uno vedeva nell'altro gli occhi che sfavillavano, ed era con segno d'intesa che vi vedeva. «Noi» ~~si dicevano~~ vi vedeva. E ognuno era come se pensasse «noi» invece di pensare «io». E il motivo mugolato della canzone era come se ognuno pensasse «noi» invece di pensare «io». C'era tuttavia³⁴⁴ [p. 335] la voce di Carmela che chiamava «Litterio», e questo era «io». E c'era la voce di Fischio ch'era «io». E c'erano le singole voci a chiamare e a gridare, o a dire qualcosa, ed tutte erano ch'erano «io» ogni volta che si alzavano chiamando o esclamando. [pp. 135-136]

Le tensioni paiono dunque definitivamente appianate, come mostra la lieta giovialità che caratterizza la parte rimanente del capitolo e l'avvio del successivo cap. LIX, pp. 339-341,³⁴⁵ fino al momento in cui non viene avvertito il suono della moto di Carlo e la presenza di «lui» (p. 341), che torna a riproporre una dicotomica conflittualità con l'altro e a presentare Ventura in tutta la sua ambiguità.

Gli abitanti del villaggio, infatti, mettono in atto le istruzioni ricevute da Ventura al termine del primo incontro con Carlo (pp. 299-300), e attuano il comportamento che avevano promesso se l'uomo si fosse mostrato riluttante, come si può osservare mettendo a confronto due passi, uno delle pp. 299-300 e uno delle pp. 342-343:

pp. 299-300	pp. 342-343
«Non si tratta che di impedirglielo.» «Di venire?» «Venga, se ci tiene, Ma che non ti rompa le scatole. Possiamo voglio dire, non gli si permetta che ti avvicini... E anche gli si dice che te ne sei andato. E anche gli si dà una buona ripassata.» Ventura stava scuotendo il capo. «Uhm!» diceva.	«Ma tti Ventura \ non vuole questo. Vuol esserci lui se gli parliamo.» «E noi non possiamo fare una cosa che non vuole lui?» «Fu non dirglielo.» [...] «Fermo lì,» gli gridarono. Carlo il Calvo sterzò come volendo passare. Ma vide *** subito vedendo/ ch'era un errore, e scese di sella correndo con la macchina

³⁴⁴ L'ordine iniziale delle parole è invertito dall'autore con un segno di inversione; la lezione che mettiamo a testo è quella definitiva.

³⁴⁵ Scegliamo di tralasciare le varianti puntuali presenti nel capitolo poiché ricalcano la tipologia, sopra menzionata, della riscrittura volta a un miglioramento stilistico del testo, senza varianti significative ai fini della nostra indagine critica.

<p>E [c. 300] disse: «Bisogna assolutamente che ci sia io «Mica vorrete parlargli da soli!» «No?» disse Spataro: «No. No.» Bisogna che ci sia Ventura esclamò: «Bisogna che ci sia io quando viene. Anzi!» Ventura esclamò: «Anzi mi raccomando \E dite assolutamente di chiamarmi!»</p>	<p>che si fermava un ultimo tratto do pochi metri. Il motore non si spense tra lui e gli uomini durante il tempo che parlarono. \a pie[di] per alcuni metri con la macchina che si fermava. Disse *** del suo appuntamento con Ventura. «Dovevi venire prima,» risposero: «Ho potuto Ventura non è più qui,» gli risposero. / Se n'è andato?» «Se n'è andato.» «Allora ciao.» disse Carlo. «Me ne torno [p. 345] indietro.» Non aveva spento il motore. Risalì, ma senza che avesse voltato, e gli uomini lo tennero. «Ragazzi,» disse loro Carlo. «Sono le dieci e mezzo, e dovrei prendermi il sole di mezzogiorno se tornassi indietro ora stesso. E perché dovrei farlo? C'è su un locale dove posso spendere il mio soldo denaro. Vi aspetterò il tramonto.» «Tu torni indietro ora stesso.» gli dissero.</p>
--	--

L'essere riusciti a mandare via Carlo senza alcuna violenza e rispettando – seppur con una iniziale incertezza – la volontà di Ventura, non costituisce un motivo di maggiore serenità, come si evince dalla lettura di un brano cassato della p. 345 e riproposto, nelle pp. 345-346 nel quale l'autore aggiunge una considerazione relativa al fatto che la tranquillità ostentata da Ventura non sortisse un effetto rassicurante anche nei suoi:

Carlo il Calvo era stato questo con loro che ~~gli aveva~~^[no] lo ~~avevano veduto~~ restavano accigliati: un nemico non di Ventura,

ma di tutti loro, il quale portava, senza più equivoco, una dichiarazione di guerra a tutti loro. [p. 345]

«Ci ha pensato meglio, e ~~ha deciso ch'era~~ non è venuto. [p. 346] E ogni giorno ci pensa meglio, e ogni giorno non viene.» Questo era infantile ~~da parte di Ventura e riusciva assurdo vedere da parte di Ventura~~ ma non di più che da parte degli altri, ~~in quell'ata,~~ ~~con quei loro occhi molli,~~ \con quei loro occhi molli/ di dargli corda ~~quando si aveva~~ \a Ventura./ Poiché si aveva un nemico che non era solo di Ventura. Loro che restavano accigliati ~~avevano veduto~~ era appunto per questo che lo restavano. Per averlo veduto nemico di tutti loro. Con una dichiarazione ~~a tutti di guerra a tutti a tutti loro sulla sua faccia senza più equivoco,~~ e \nella sua faccia, senza equivoco, con una dichiarazione di guerra a tutti loro nella sua faccia^{***} senza più equivoco/ e e nello scoppiettio \^{***} della/ sua moto; ch'era la sua fanfara di araldo solitario: [pp. 345-346]

È infatti impossibile che Carlo sia un «nemico solitario»: «C'era un esercito da cui proveniva»³⁴⁶ e che minacciava non tanto e non solo Ventura, bensì l'intero villaggio. È questo timore che rende gli uomini «accigliati» (p. 343) e turbati al punto da non riuscire a partecipare al gioviale clima campestre che si era creato nel momento della pesatura del grano, finendo per coinvolgere anche coloro che fino ad allora avevano festeggiato (pp. 347-348):

LX - Attraverso l'aia l'accigliato ~~non rispondeva allo sfavillio ch'era negli occhi di tutti. Fu come un estraneo. Lo guardavano con quello sfavillio che tutti avevano negli occhi, e vedevano che lui non lo aveva e non trovavano risposta in lui non rispondeva allo sfavillio col quale gli altri lo guardavano. Egli non afferrava il senso di quel loro linguaggio che pur dianzi avrebbe afferrato. e che aveva certo avuto pure nei giorni della~~ \Ora^{***} ^{***} gli era

³⁴⁶ Entrambe le citazioni sono contenute nella p. 346.

~~diventato~~ estraneo, e anzi assurdo, strano, come/ ~~strano,~~
~~assurdo, gli appariva, e strano gli appariva che Fischio gridasse~~
~~i numeri almeno eccessivo, che Isidoro suonasse, che si ridesse, si~~
~~scherzasse~~ giocasse, e che le donne cantassero, e ~~che~~ Isidoro
suonasse... [p. 344]

E allora fu notato che nei suoi occhi non c'era risposta d'intesa.
~~Egli fu guardato come se fosse un estraneo, e seguito da più di~~
~~uno sguardo come un estraneo.~~ [p. 347]

Alcuni reagiscono continuando a inseguire Carlo il Calvo nei suoi tentativi di raggiungere il villaggio (cc. 145-146, pp. 349-350), altri invece incominciano a enumerare quelli che potrebbero divenire capi d'accusa nei confronti di tutti loro:

«E poi abbiamo,» ~~continuava Spataro,~~ continuava Spataro,
«quelle tre persone che la Barbera ha lasciato saltare sulle mine.
E poi i nostri stessi che sono saltati sulle mine» continuava, «e di
cui potrebbero chiederci conto perché non è detto che non sia un
reato di fare qualcosa di pericoloso senza' essere sicuri di saperlo
\ avere il permesso di farelo.» [...] «Potremmo averne delle
seccature!» «Altro che!» E in fondo sarà meglio che il tipo parli,
e che \ si sappia come ci vedono l'intendono.» ~~loro del Governo.»~~
«Tu dici, dunque, che può essere addirittura qualcuno del
Governo?» «E io è «Dico questura, prefettura, multe, tribunali, e
tutto il resto che il Governo significa.» «Ma se Ventura lo conosce
ha fatto male a non dirlo.» «~~Ventura ha fatto~~ «Male un corno.
Che c'entra Ventura se quest'uomo ~~ha un impiego~~ \ si è messo a
stipendio/ dopo la guerra?» Lui lo conosce dal tempo ~~***~~ \ che
erano/ in guerra ^{insieme a ***.} [p. 151]

È proprio Ventura, per altro, l'unico che pare non esser toccato, paradossalmente, dalla vicenda, ormai sicuro dell'aver raggiunto l'obiettivo di portare dalla sua parte l'intero villaggio, in virtù del vincolo sociale che li lega («E fumatore», p. 348) e della fiducia che essi hanno nella sua “versione dei fatti”. La sua loquace spavalderia, tuttavia, è messa a

tacere da Siracusa, che nota il mutamento “alla rovescia” di Ventura: «Sei diventato un gran chiacchierone in quest’ultimo mese» (p. 348).

La lacuna testuale che si registra fra le cc. 147 e 148 non ci consente di ricostruire la parte iniziale del cap. LXI, e dunque il momento in cui Ventura e Carlo il Calvo tornano a incontrarsi, nel bar del villaggio, il cui risultato finale ci è invece testimoniato dall’incipit del cap. LXIV di *DMI*. Un primo elemento che emerge dalla lettura della p. 152, è il mutamento che Vittorini decide di attuare nel comportamento di Ventura, che da interlocutore diviene un silenzioso spettatore della scena:

«Bè,» fu detto a Ventura, «vogliamo sapere che cos’ ha con noi \ noi altri/.» ~~«Ma non vi è nulla che possa avere con voi.»~~ ~~«Vogliamo sapere che cose lui crede di poter avere.»~~ si figura di poter avere.» Ventura tacque, non si vedeva con quale faccia nelle tre strisce di sole in cui aveva il capo. [p. 152]

L’uomo, dunque, tace e tacerà durante l’intero incontro, mentre Carlo discute con gli altri abitanti la ragione per la quale si trova in quel luogo:

«Voi parlate di frumento che avete sull’aia. Questo è nella sostanza. Avete già idea di quanti quintali ve ne vengono? Quanti pesati? E quanti, a occhio, che vi quelli rimangono ancora da pesare \ insaccare/? ~~Gli uomini \ Loro/ si stavano scambiando sguardo che potevano significare, in qualche modo, anche \ in qualche modo anche sottintendere/ un principio di sollievo. «Chi siete voi,» uno \ una donna/ osservò, «per chiedercelo?» Ma la trattennero. «Se non è che per questo,» dissero, «potete dare un’occhiata voi stesso.» Era per l’ammasso? Loro si preparavano a consegnare, in onestà, il dovuto. [cc. 149-150, pp. 353-354]~~

Ne nasce un’assemblea popolare che si protrarrà fino alla c. 177, p. 381, durante la quale la comunità dimostra la propria fragilità perdendo la compattezza che sin a quel momento l’aveva caratterizzata ed esponendo, ancora di più, Ventura e loro stessi alla minaccia di Carlo. Si creano, infatti, «due partiti: uno di duri che gli andavano addosso

come un camion, e con rombo da camion, sempre ostili; l'altro di concilianti che miravano piuttosto a circuirlo e conoscerne le armi; oltre, si capisce, ai taciturni e scontrosi che ancora non si dichiaravano.»³⁴⁷ Tralasciando le modalità attraverso le quali lo scrittore delinea gli atteggiamenti dei due gruppi, che rispondono appieno alla descrizione fornita sin dall'inizio (i primi che «non volevano smancerie», i secondi che «esortavano alle buone maniere», c. 151, p. 355), è utile notare alcuni aspetti posti in risalto dai pochi ma incisivi interventi di Carlo il Calvo nel dibattito. A lui, infatti, viene attribuita una battuta che riprende, mutandola, una considerazione fatta dal partito più moderato e cassata dall'autore:

~~«Se no lui può dire...» «Che siamo classe operaia?»~~ [p. 356]

~~«*** *** Pensavo che foste più foste più ordinati nelle vostre riunioni. Avete Parlate tutti insieme, e così nessuno può dire la sua, e si è sempre allo stesso punto.»~~ Doveva essere lui ad insegnar loro come si parla in una collettività democratica? Si meravigliava che Ventura non lo avesse fatto \provveduto/. [p. 357]

Benché siano poste fuori dalle virgolette, le ultime affermazioni riportate costituiscono la conclusione delle parole di Carlo il Calvo, in forma di discorso indiretto libero. Egli, dunque, si mostra doppiamente ironico e canzonatorio («Ma non vedete che vuole anche canzonarci?» chiedono infatti «i duri» nella p. 358), nei confronti degli uomini del villaggio (la «classe operaia») e di Ventura stesso, che, a suo dire, avrebbe dovuto insegnar loro la gestione di una «collettività democratica».

Ottenuta la parola Carlo propone il proprio accordo in un lungo intervento, che in AM1 occupa le pp. 359-361 (pagine quasi del tutto prive di interventi sul testo, salvo poche varianti e una cassatura nella p. 361); pp. 363-364; pp. 367-368. Il discorso di Carlo è estremamente tecnico e burocratico, ma al contempo fitto di esempi per risultare quanto più possibile chiaro e persuasivo:

«Io immagino saprete che cosa siano le mappe catastali. Ne avrete vedute. I terreni e case, miniere e officine, con le rive dei fiumi e i fiumi stessi, e con le spiagge del mare, tutto è segnato

³⁴⁷ Cfr. p. 355. Si registra la seguente variante: lo affrontavano *** massicci → gli andavano addosso.

*sulle mappe catastali in \ del catasto entro/ una rete di linee che fissano \ sottili le quali/ indicano a chi appartiene il terreno tale e a chi ~~la tal~~ l'officina tale e a chi la tal casa, in proprietà non da altro limitata che dal diritto dello Stato di riscuoterne un tributo. [...] [p. 360] Quello che non è del Tizio è del Caio e quello che non è di un privato o l'altro nessun Tizio o nessun Caio è dell'Amministrazione Pubblica del Governo; di un padrone, vale a dire, che come appunto Caio Tizio e Caio, ha le coste lungo il mare, le rive dei fiumi, i crateri dei vulcani sono appunto luoghi che i Governi ricoprono della proprietà loro perché nulla vi sia al mondo che possa figurare sembrare figurì senza proprietario e ingeneri \ faccia nascere/ equivoci, cioè incoraggi iniziative di persone non aventi diritto persone non munite di diritto *** un regolare diritto, ereditato od acquisito, che siano o non fosse altro che tutto in prestito, circa lo sfruttamento dei beni terreni. Chiaro? [pp. 359-360]*

Questo, in linee generali, il problema. Carlo scende poi nei dettagli, dopo essersi assicurato l'ascolto e la comprensione degli abitanti («Chiaro?»), descrivendo la loro situazione attuale:

E che un terreno ~~sia lasciato~~ lo si veda incolto, che una casa ci appaia disabitata [p. 361] o in abbandono o anche in macerie, che tutta una plaga sia coperta di acquitrini, e un villaggio con le porte tutte spalancate, e una provincia, mettiamo, interamente lasciata non significa mai che manchino di appartenere a dei proprietari. Quel terreno è incolto per il semplice fatto che il suo proprietario ha le sue buone o cattive ragioni di tenerlo \ lasciarlo/ incolto. [pp. 360-361]

Vittorini, a questo punto, decide di espungere un periodo che esplicitava ulteriormente quanto già detto, preferendo invece inserire una soluzione al problema in forma di (provvisoria) esortazione conclusiva:

È un altro terreno, minato in tempo di guerra da chi provvedeva alla difesa contro un nemico esterno, rimane minato magari un anno o dieci anni per il semplice fatto che il suo proprietario Qualcuno vorrebbe coltivarlo? S'informi chi ne sia il proprietario, lo cerchi, gli parli, poi vada da lui, gli offra un prezzo di vendita, o un contratto di mezzadria, un contratto d'affitto, e se il proprietario è contento non vi sarà carabiniere che possa impedirgli di coltivare quel terreno incolto. Mentre se... » [c. 361]

In seguito alle parole pronunciate, si verifica un appianamento delle differenze di fazione, con una unanime reazione di sgomento descritta nei seguenti termini:

gli occhi di tutti loro ritornar^[ano] ridiventavano grandi com'erano stati nel più crudo dell'inverno, ingranditi in un'attenzione ch'era di perplesso, concentrato, eppur e ancora incredulo stupore. Anche Ventura protendeva così il i suoi occhi nello stesso genere d'attenzione. [...] I due semicori, ricostituendosi, avrebbero \certo/ avuto, senza dubbio, una composizione un po' diversa, come insieme di individui da quella di prima. [p. 362]

Ulteriori argomentazioni vengono fornite nella seconda parte del discorso, nel quale sempre meno velati appaiono i riferimenti alla storia del villaggio, portando le motivazioni del «carabiniere» che, ragionevolmente e secondo la legge, potrebbe giungere a chiedere «il pezzo di carta» con l'autorizzazione a usufruire di quella terra (p. 364).

L'interrogativo che si pongono gli abitanti al termine del discorso di Carlo riprende uno dei motivi dominanti dei primi capitoli del romanzo, che non possediamo tra le carte di AM1, ma che possiamo leggere nelle prime quattro puntate di ZA, il motivo del *deserto*, al quale dedicheremo ampio spazio in cap. 2, § 2. Riportiamo il brano (è un discorso indiretto libero che rispecchia il sentimento del gruppo):

*Hanno proprietari i deserti che i nomadi vedono nelle loro traversate? \attraversano? *** non pensano di potervi si/ ^{fermare e di} coltivarlo ma non che appartengano a qualcuno? Perché *** ***

~~*** e perché sono le devastazioni che si lascia dietro la guerra possono averne? E si potrebbe pensare che ne abbiano uno anche, mettiamo accadesse, mettiamo, di fermarvisi? Però averne l'orma che rimane della morte sull[^a] sulla testa.~~ [p. 366]

Quello che la comunità aveva dunque esercitato, era stato il diritto di *passare dal deserto*, di lasciare le proprie orme in esso, non di appropriarsi di quelle terre, che, ad ogni modo, poco differivano da un paesaggio lunare. Il merito della comunità, ammette lo stesso Carlo, è innegabile, ed è per tale ragione che il proprietario del terreno

Non gli manderà il carabiniere. Che farà invece? Offrirà lui l'accordo che l'uomo avrebbe dovuto chiedergli. Sì è sempre in tempo. E chiama qualcuno di fiducia, e manda dall'uomo costui in luogo del carabiniere, a offrire il contratto che l'uomo preferisca, di affitto a canone, se preferisce, ma gli con uno a parte per la casa, oppure di mezzadria, non so se mi spiego [p. 368]

Il discorso, pur persuasivo, di Carlo si chiude però con un nulla di fatto, dal momento che i due “partiti” formatisi inizialmente si ricompongono, i “duri” dalle intenzioni “massimaliste”, che non intendevano scendere a compromessi, e i concilianti tesi invece a trovare un accordo, con alcuni disposti ad accendersi «pipe di pace»³⁴⁸ e altri che invece rifiutano l’offerta di Carlo (pp. 271-372). Ancora una volta, dunque, Carlo cerca di conquistare gli uomini offrendo loro da fumare, tentando in tal modo di stabilire un contatto che non fosse antagonistico. L’offerta ha, tuttavia, anche uno scopo “statistico”, poiché consente a Carlo di contare coloro che avrebbero potuto cedere all’accordo, chi avrebbe rifiutato categoricamente e chi si poneva nell’ambigua condizione di non accettare il fumo ma di prepararsi da sé una sigaretta. A stupire Carlo è, infine, Ventura, al quale non aveva offerto il fumo e che vede, per la prima volta, accendersi la sigaretta: «aveva imparato anche questo?» (p. 373).

Carlo incomincia a proporre così (senza temere di «mostrare quali e quanti fossero i suoi denti», p. 376) gli eventuali termini dell’accordo, relativamente a tutti i lavori svolti dalla comunità e alle condizioni dell’affitto (pp. 374-376), e di fatto mettendo in chiaro

³⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 225.

come «niente di fatto o toccato da loro, uscito dalle mani loro, risultasse esente da un altrui diritto», p. 376.

È a questo punto che Ventura ritiene necessario intervenire: «Ma no», si legge in chiusura del capitolo, lasciando al successivo cap. LXIV l'intera argomentazione. Le sue parole:

«Storie!» egli disse. «Questo terreno noi l'abbiamo strappato alle mine metro per metro [c. 377] metro non \era/ semplicemente lasciato \incolto;/ era delle mine, era di selvaggi, di bestie feroci, e noi l'abbiamo strappato loro metro per metro. L'abbiamo conquistato ed è nostro per averlo conquistato, anche con morti nostri che sono nel nostro cimitero di guerra. E case, lo stesso... Non erano semplicementei macerie. Erano di qualcuno che la abitava: della distruzione che noi ne abbiamo scacciato; e sono nostre mattoni per mattoni com'erano nostre le mani, quest'inverno, costruendole contro il gelo... L'acqua! L'energia elettrica!... Ma noi abbiamo inventato tutto questo, e non vi è nessuno che possa toglierci un terreno che abbiamo inventato... » [pp. 376-377]

La rivendicazione di Ventura verte su un argomento principale, il fatto – l'inoppugnabile verità – che era stato *grazie a loro* se quel villaggio era diventato altro rispetto al deserto che era prima del loro arrivo. Era un'isola deserta, e loro, novelli Robinson, erano riusciti non solo a ricostruire, ma anche a trovare fortuna.³⁴⁹

È proprio il tema del deserto che ci consente di istituire una connessione fra i gli abitanti del villaggio e Robinson Crusoe, e, di conseguenza, tra Vittorini e Defoe.³⁵⁰ Nel

³⁴⁹ Torna a farsi strada l'influenza esercitata dal settimanale einaudiano: è infatti tra le pagine del «Politecnico» dedicate al problema del latifondo in Sicilia che compare nuovamente l'immagine del deserto, lì non più riferito alla devastazione bellica bensì alla vastità dei latifondi che i braccianti si trovavano a dover attraversare quotidianamente. Così recita la didascalia di una foto pubblicata nel n. 12 (p. 2) del settimanale: «Uomini attraverso il deserto? Certo attraverso un deserto. Si recano al lavoro attraverso il latifondo; ed hanno sempre qualche sterminato feudo da attraversare per raggiungere, dai paesi dove abitano, il feudo su cui lavorano».

³⁵⁰ Nel descrivere le proprie letture a Raffaele Crovi, nel 1953, Vittorini torna a ricordare il *Robinson* come il romanzo – prima lettura romanzesca propriamente detta, se si osserva il breve catalogo di letture giovanili sopra offerto – che più e prima di altri aveva affascinato la sua fantasia. In Elio Vittorini, *Della mia vita fino a oggi*, «Pesci rossi», 3, marzo 1949, pp. 5-7, ora in *LAS 2*, pp. 508-514, il riferimento a Defoe a p. 508 (sulla lettura infantile) e a pp. 510-511., invece, Vittorini ricorderà il *Robinson Crusoe* come il romanzo grazie al quale aveva imparato a tradurre. Numerosi sono, per altro, i riferimenti all'autore inglese selezionati e pubblicati in *Diario in pubblico*, cit.: *Scoperta di Daniel De Foe*, pp. 19-21 (da *Il papà dei romanzieri*, «Il Mattino», 4-5 gennaio 1931, p. 3; poco dopo in «Circoli», 1, gennaio-febbraio 1931, pp. 99-106 con il titolo *Nonno Daniel* e infine, in parte, nell'*Introduzione* a Daniel Defoe, *La peste di Londra*, Milano, Bompiani, 1940), *De Foe all'orecchio*, ivi, pp. 21-22 (da *Daniel Defoe*, «L'Italia letteraria», 21, 24 maggio 1931, p. 1), *De Foe ancora*.

Robinson Crusoe, infatti, si condensa una varietà di temi e motivi che divengono, per Vittorini, un *leitmotiv* “morale”,³⁵¹ in seno al quale si sviluppa l'intero nucleo narrativo dedicato alla comunità appenninica: l'uomo che, di fronte alle difficoltà, riesce a risollevarsi e a trovare, ingegnosamente, il modo per andare avanti e ricostruire la propria fortuna e una vita migliore. Il villaggio può essere visto, infatti, come una versione postbellica dell'isola deserta nella quale naufraga Crusoe:³⁵² scesi da un «camion fermo sulla strada»,³⁵³ in mezzo al deserto, i personaggi erano stati costretti a ingegnarsi per trovare un luogo in cui vivere, un tetto sotto il quale rifugiarsi, e soprattutto un modo per nutrirsi e riavviare le attività produttive. Il motivo non è nuovo in Vittorini, che già in *Sardegna come un'infanzia* l'autore aveva paragonato allo sforzo del celebre naufrago quello degli abitanti di Arborea:

Sento il direttore della bonifica che ora dal terrazzo del grattacielo di silos ci spiega la nascita del villaggio, e penso al primo giorno, al secondo, della gente che si fermò in questa terra che non era riuscita a emergere dalle acque del Diluvio, e scavò il primo canale, costruì la prima casa. Ad ogni tetto ch'egli mostra, la soddisfazione totale, assoluta, d'un Robinson sfavilla dai suoi occhi: e non vanità dinanzi a noi; ma una soddisfazione tutta sua come può provarla un operaio che s'è fabbricato i suoi agi in mezzo al deserto.³⁵⁴

Nell'opera giovanile Vittorini dunque aveva già colto alcuni dei nuclei centrali che saranno alla base del romanzo postbellico, poiché anche in quella sede aveva posto al

Abbondanza come libertà, pp. 33-34 (da *Bovarysmi di Defoe*, «Il lavoro fascista», 18 dicembre 1931, p. 3, erroneamente indicato, in *Diario in pubblico*, come «Il Mattino»), *Il disgusto della necessità*. (*De Foe sempre*), pp. 41-42 (da *Moll Flanders*, «Il Mattino», 3-4 novembre 1931, p. 3, poi ampliato in «Lavoro», 12 luglio 1932, p. 3), *L'ottica di De Foe*, pp. 50-51 (da *Il capitano Singleton*), «Pegaso», V, 2, 1933, pp. 250-253). Come si noterà, gli scritti citati si inseriscono tutti nella sezione “La ragione letteraria”, che apre l'opera. Tutti i testi sono stati ripubblicati in *LAS I*, rispettivamente alle pp. 220-224, 257-260, 335-337, 652-655. Tra tutti, però, l'opera più significativa nella quale compare la figura di Robinson è sicuramente *Sardegna come un'infanzia*, opera nella quale Garibaldi in esilio è descritto come «un ragazzo [...] che gioca a Robinson» (*ONI*, p. 213).

³⁵¹ Mario Valente in un contributo dal titolo *Per una storia dell'impegno in Italia: Eli Vittorini*, pp. 136-184, reperito in F-RCS, ACEB-315, del quale non siamo riusciti a reperire la sede di pubblicazione originaria, ma sicuramente collocabile negli anni '60, scrive: «Questa forza, ad un tempo “naturale” e morale (vedremo poi come l'osmosi di questi due termini-concetti sia fondamentale per Vittorini), costituisce, a sua volta, la molla per superare l'atto iniziale di volontà dei profughi, con un atto di riflessione della volontà s se stessa che partorisce nuove forze e la consapevolezza di essere ancora uomini» (p. 137).

³⁵² Già Italo Calvino (*Le donne di Messina*, «l'Unità», 1 giugno 1949) aveva individuato il parallelismo: a partire dalla dichiarazione di Vittorini che «Ora, dopo la letteratura della Resistenza, bisogna fare la letteratura della ricostruzione. Il “Robinson Crusoe”, bisogna scrivere il “Robinson Crusoe”», Calvino afferma infatti che «Il nuovo “Robinson” riattacca dunque l'isola al continente? No, il paese delle *Donne di Messina* resta un'isola. Giacomo De Benedetti una volta scrisse che in tutti i suoi libri Vittorini creava un'isola per farci agire i suoi personaggi; e l'osservazione vale anche per questo nuovo romanzo. Resta fondamentale in Vittorini il bisogno di un Far West da pionieri, di una terra vergine in cui si possa ricominciare veramente da capo. Ma non ci sono Far West possibili, oggi; e la vocazione allegorico-profetica di Vittorini si restringe a un vano rimpianto romantico».

³⁵³ *Camion fermo sulla strada* è il titolo dato al gruppo dei capp. IV-VII in *DMI*.

³⁵⁴ *ONI*, pp. 193-194.

centro proprio il deserto, al fine di mettere in risalto le ragioni del pieno appagamento di quegli operai di Arborea che, dopo la bonifica, credono di essere riusciti a trovare condizioni ideali di vita.

Il paesaggio di Arborea, così come quello descritto da Ventura nella citazione sopra riportata è diretta derivazione dell'universo defoesco, come dimostra anche il confronto con uno scritto del 1931:

Essa [sc. l'opera di Defoe] suscita quasi l'impressione che sulla fine del seicento, tra le scoperte e le invenzioni di nuovi *comforts*, sotto l'infuriare di nuovi diluvi, pestilenze, e distruzioni di città a ferro e fuoco, si sia presentato per la seconda volta, agli uomini, il mondo come apparve creato appena, coi suoi beni infiniti e inoppugnabili, i suoi capitali provvidenziali, i suoi sacratissimi interessi, e i suoi problemi di morale economica e di lotta per l'esistenza. Nuovamente ci si trova di fronte a una natura inestimabile e a una provvidenza totale, ridotta magari a isola deserta, di fronte all'uomo isolato «in this immense world», che pur è felice padrone e re nel proprio «home».³⁵⁵

Il confronto con l'autore inglese, però, non può fermarsi solo al suo più celebre romanzo: il discorso fatto da Ventura, infatti, pare attingere all'interpretazione che Vittorini offre *A Journal of The Plague Year*, romanzo ambientato nella Londra nel 1665 e tradotto da Vittorini³⁵⁶ stesso nel 1939 per Bompiani. Il romanzo rappresenta un modello ulteriore rispetto a quello del *Robinson Crusoe*, perché «nella Londra di Defoe c'è sempre qualcuno che, come Robinson, “rifà daccapo l'umanità”»,³⁵⁷ ricostruendola anche su nuove basi economiche:

Allo stesso modo pensano e agiscono, animati da uguali sentimenti, gli eroi degli altri romanzi [...]. Tutti, essi sono dei Robinson, ma la loro lotta è più sorda ed accanita.³⁵⁸ Ossessionati dall'istinto della *sicurezza*, dopo aver invano tentato di guadagnare onestamente la vita, procedono per la via del peccato, lungo una catena di misfatti. Delinquenti? Il lettore non si pone una sola volta questo punto interrogativo e chiude il libro contento quando vede che essi hanno conquistato finalmente un certo benessere. La loro attività singolare [...] non è meno morale, meno edificante dell'operosità di Robinson nell'isola deserta. Ogni delitto, ogni

³⁵⁵ Elio Vittorini, *Il papà dei romanzieri*, «Il Mattino», 4-5 gennaio 1931, ora in *LAS I*, p. 222.

³⁵⁶ Tradotto, ridotto e riscritto, precisa Ferretti in *L'editore Vittorini*, cit., p. 61.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Torna uno degli aggettivi più frequentemente utilizzati da Vittorini per descrivere la strenua volontà degli abitanti del villaggio.

furto di Singleton o di Moll corrisponde ad ognuno dei lavori coi quali giorno per giorno il mercante naufrago accresceva la sua fonte di sicurezza.³⁵⁹

Come si può notare, molti sono gli argomenti che si possono accostare al discorso di Ventura: egli sottolinea, proprio in chiusura, come fossero stati loro, da soli, a *inventare* nuovamente quel luogo, metro dopo metro, anche perdendo delle vite. Allo stesso modo i personaggi della Londra dei Seicento, costretti a scendere cedere ai più infimi peccati pur di conquistare «un certo benessere».³⁶⁰

Con le sue parole Ventura riconquista la fiducia dei suoi e, almeno apparentemente, mette a tacere Carlo, che non osa rispondere altro che «Ah!». Le rivendicazioni di Ventura diventano, poi, un'invettiva rivolta contro il suo avversario:

«Perché i tuoi padroni e tu per loro sapete da un anno che cosa stavamo facendo noi. Tu sei venuto l'anno scorso per loro e hai visto che toglievamo le mine, e ~~hai lasciato, per la non ci hai impedito~~ non hai fiutato, e hai lasciato, per loro, che continuassimo a toglierle. Poi ci hai visto che costruivamo le case e hai lasciato che continuassimo anche con le case, senza dire una parola per impedircelo. E hai lasciato [p. 279] che vangassimo il terreno e ~~lo seminassimo~~ sempre senza dire una parola. E hai lasciato che li seminassimo... » [...] E tu sai tutto questo, e tu, se sei qui a pretendere, è per via di me e del ricatto che credevi di poter fare a me... » [pp. 259-280]

L'uomo mette dunque in chiaro, anche di fronte ai compagni, come Carlo avesse intenzione di ricattare Ventura per far sì che tutti loro accettassero senza condizioni le

³⁵⁹ Elio Vittorini, *Daniel Defoe*, «L'Italia letteraria», 21, 24 maggio 1931, p. 1, ora in *LAS I*, pp. 257-260, la citazione alle pp. 258-259. Il brano è presente, con modifiche, anche in *De Foe all'orecchio*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 21-22.

³⁶⁰ E tuttavia è necessario constatare una, ma essenziale, differenza: la ricostruzione del villaggio non si configura come una esperienza individuale ma come esperienza collettiva, comunitaria, che prevede la messa in comune di abitazioni, beni e guadagni, mentre i protagonisti di Defoe agiscono da soli. Tale rilievo risulta particolarmente significativo se si pensa al valore fondamentale che Vittorini attribuisce alla presenza dell'«io» nei romanzi di Defoe, che è anzi indicato come il primo scrittore capace di mettere al centro il pronome di prima persona, ««I», quell'«io» che commuove il cuore dei popoli e rivela per la prima volta nel romanzesco una umana fatalità» (*ibidem*). Riecheggia, in queste considerazioni – che pure risentono, nello stile, dell'epoca nella quale furono pubblicate – un rimando all'«Io sono» che apre il romanzo vittoriniano, quasi un omaggio involontario a Defoe, verrebbe da pensare, salvo poi notare che, in *ZA* e poi in *DM1* e *DM2*, «io» è solo un travestimento del «noi», e che anzi proprio la ricerca di un rinnovato senso di comunità, la «riunione» appunto, mette in moto l'intero meccanismo romanzesco.

condizioni proposte per l'accordo, in virtù di un ragionamento fallace secondo il quale, per Carlo, Ventura sarebbe il *leader* del gruppo:

«[...] Sono io, ai suoi occhi, che faccio qui la forza. ~~Ma dovrei stare a far~~ Per voi non vi sono carabinieri che dobbiate temere. Ma dovrei starci a fargliela, e io non ci sto, e tu puoi mandare i carabinieri, e voi, ragazzi, avreste tutti qui intorno a ~~muoversi per voi e a gridare in città e~~ per voi e a muoversi per voi in città e paesi, se loro, mettiamo, vi toccassero... » [p. 380]

Ventura, ancora, non ha l'appoggio di tutti, poiché rimane ancora chi era in dubbio se «preferire una guerra dove forse si poteva avere una pace con un minimo di sacrificio in un buon accordo» (p. 381).

Il senso di insignificanza di Ventura, d'altra parte, è ancora di più accresciuto dal silenzio di Carlo, che si interrompe solo al termine della p. 381, quando l'uomo chiede a Ventura «un colloquio a quattr'occhi»: Ventura, dunque, che pure aveva agito nell'interesse del proprio villaggio, e aveva preso la parola solo quando le affermazioni di Carlo erano divenute insostenibili, finisce così per tornare a essere l'unico negoziatore e, al contempo, l'oggetto della contesa.

La narrazione, a partire da questo punto, risulta lacunosa della parte finale del capitolo e dell'inizio del successivo capitolo LXV. Apprendiamo dalla lettura del brano corrispondente alla lacuna in *DMI*, p. 360, che il capitolo si chiude con l'accordo, fra i due, per vedersi *fuori* dal villaggio, presso il caffè Fidelio. Il capitolo successivo, tuttavia, segna un'inversione di rotta nel comportamento di Ventura, che temporeggia *lavorando*, come a voler replicare – ma senza la stessa serenità – il senso di appagamento che aveva caratterizzato il mese di attesa del ritorno di Carlo al villaggio.³⁶¹

Il dibattito al villaggio, tuttavia, non si placa, e le parole che egli aveva pronunciato pesano molto sull'opinione dei compagni:

«E voi avrete tutti qui intorno,» aveva detto, «a gridare e a muoversi per voi in città e paesi...» Ma ~~senza occorreva che la~~

³⁶¹ Partecipava, lavorava, con l'uno e con l'altro, o con la sua ragazza, ma non ~~par~~[lava] parlava più, per esempio, di quello che era o non era il suo tipo della moto, e non ~~coglieva~~ [p. 383] dava occasioni di tirarlo in un \vero e proprio/ discorso, né coglieva occasioni. [pp. 382-383].

~~Camera del Lavoro~~ per avere tutti a gridare e a muoversi in loro difesa occorre che la Camera del Lavoro facesse sapere di loro. Dunque Ventura vedeva ~~che cosa~~ quale fosse la via per loro. E perché non l'aveva vista sempre se la vedeva? Perché anzi aveva sempre impedito che loro vi si mettessero? Perché ~~aveva~~ lo aveva impedito anche quell'ultimo mese? E' E quell'ultimo mese, perché ~~quell'ultimo mese~~ si era comportato nel modo strano in cui si era comportato, tutto quell'ultimo mese? Vi erano ~~molti~~ \ molti altri/ «perché» che avrebbero potuto rivolgere a Ventura, e che forse avevano negli occhi quando lo guardavano nel modo diverso ~~in cui ora~~ a da prima, e un po' deluso, in cui ora alcuni lo guardavano. [p. 382]

Il brano riprende una lunga porzione di testo cassata con una linea diagonale nella p. 381: con la consueta tecnica della dislocazione di materiali testuali precedentemente redatti, Vittorini recupera la descrizione dello sguardo che gli abitanti del villaggio rivolgono a Ventura («Lo guardavano come se li avesse delusi») e il conseguente incupimento di Ventura stesso, mutando il punto di vista (lì, protagonista era Ventura, qui i «perché» degli uomini):

Ventura s'incupì. Di nuovo protetto contro ~~il sole~~ il ~~***~~ dal sole dallo schermo ~~del corpo di Carlo~~ il della persona di Carlo, \ corpo di Carlo il Calvo, / egli notò il modo diverso in cui lo guardavano alcuni suoi compagni. Che cosa vedevano? ~~Certo trovavano che si era ingannato~~ e Lo guardavano come se li avesse delusi. [p. 381]

L'incontro con Carlo avviene dunque dopo alcuni giorni di attesa e sguardi delusi. La scena è preceduta dalla lunga ricerca del luogo di ritrovo scelto dal questurino da parte di Ventura. Solo dopo alcuni tentativi, l'uomo raggiunge il Caffè indicato da Carlo:

I tre uomini dalle mani in [p. 386] tasca tra la cassa e il banco non parvero a Ventura del tipo che ~~si~~ \ ~~si~~ aspettava. Erano più in là, con Carlo stesso, nella luce del biliardo? ~~Potevano essere, però, degli ex-partigiani, ed essere questi tre, in tal caso, e la ragazza~~

stessa e la stessa padrona? Vuotò il bicchiere, e qui distinse, nello strisciare dei passi intorno al tavolo del biliardo, lo scricchiolio delle scarpe che ricordava, da vecchi tempi, delle scarpe di Carlo il Calvo. [pp. 385-386]

Le pagine che rendono conto dell'incontro fra i due, cc. 182-186, pp. 386-390, non presentano che pochi e circostanziati interventi testuali, per lo più relativi alla resa stilistica.³⁶² È importante tuttavia sottolineare come, proprio l'assenza di varianti indichi la sicurezza con la quale l'autore redasse il capitolo, avendo ben chiaro, salvo minuti interventi, che l'incontro fra i due avrebbe dovuto essere caratterizzato da poche parole e da una silenziosa e simbolica partita a biliardo, nella quale Carlo lascia che Ventura acquisti un sostanzioso vantaggio per raggiungerlo in pochi tiri.

«Allora niente?» chiese a Ventura. Questi tirò, tirò un'altra volta, e mirò e tirò una terza volta, poi rispose che \già/ aveva detto nove giorni prima quello che aveva da dire. «Beh!» disse Carlo: «Vuoi dire \che/ resti per loro?» «Voglio dire che resto come ti ho già detto.» Lasciarono lì con il gioco. «Anche venerdì prossimo sarò in questo stesso luogo, a quest'ora.» Ventura, senza più rispondergli, si rimise la giacca e uscì nella prima sala. [p. 390]

Ventura esce dal colloquio con un senso di contentezza («Cominciò allora ad accorgersi ch'era contento», c. 187, p. 391), dovuto alla settimana a sua disposizione. Così si chiude, dunque, il capitolo:

*gli piaceva il sudore che senti di avere sul petto e nella schiena, e gli piacque di sudare, di poter sudare e di dover camminare sudando per chilometri e chilometri ^{***camminare} \di poter togliere la giacca e camminare in maniche di camicia, di avere chilometri e chilometri da poter camminare/ [p. 392] ~~di poter ancora camminare e bruciarsi di sole e sudore per almeno una~~*

³⁶² Riportiamo alcuni esempi: ~~«Vado lì» disse alla padrona. Si affacciò Allora~~ Entrò nella seconda sala. (AM1, p. 386); ~~a braccia nude~~ era nella sua stessa \sua/ magliettaina balneare a righe di nove giorni prima (AM1, p. 386); ~~sentendo~~ non avendo udito (AM1, p. 387); ~~segno rosso~~ \linea/ di caldo (AM1, p. 388); Si ~~tolse~~ \levò e mise via/ la giacca (AM1, p. 389).

settimana: \e almeno una settimana da poter ancora bruciare al sole e sudare e camminare./ [pp. 391-192]

Un senso di libertà che Ventura perderà presto, una volta tornato al villaggio,³⁶³ come si legge nell'*incipit* del cap. LXVI. Egli infatti, si rifugia in un mutismo che è di «sospetto», «perplexità», «irritazione»,³⁶⁴ incominciando a esser sottoposto – ancora una volta, e in modo ancora più insistente – agli sguardi e alle domande dei compagni³⁶⁵ e della sua donna, che si protrarranno «fino all'ultimo di quei giorni preziosi riempiti così di taciturno sospetto e di esasperante esitazione» (p. 394).

La reazione di Siracusa è particolarmente significativa, poiché la donna pare leggere in Ventura un atteggiamento che lei ben conosce e dinanzi al quale non intende arretrare:

E perché non parlava? Gridava dai suoi occhi Siracusa. Perché aveva questo maledetto orgoglio di non voler cedere quando si era trattava in debito di spiegazioni? Perché questo fascismo, [p. 396] questo gusto da tiranno solitario, che poteva ad un tratto riprenderlo, di non voler dare soddisfazione a chi doveva darla? [pp. 395-396]

Questo è il contesto nel quale si registra una netta inversione nel romanzo, che da collettiva vicenda di ricostruzione si trasforma in una vicenda di espiazione individuale, della quale si dirà diffusamente nel § 2.3.10.

2.3.9. *Il mutismo dello zio Agrippa: «È sicuro Carlo di aver loro offerto un buon accordo?»* (pp. 307-329).

Facciamo ora un passo indietro per tornare allo zio Agrippa e al suo incontro con Carlo il Calvo. Sebbene sia collocato nelle cc. 103-325, il loro nuovo colloquio si colloca infatti cronologicamente *dopo* l'incontro di Carlo il Calvo con Ventura, e per tale ragione

³⁶³ Cfr. AM1, p. 392: LXVI – Ma fu presto non più contento e sempre più non contento della sua settimana da come ~~da come~~ gli cominciò il mattino dopo ~~tra~~ \con/ i suoi quanto vide ch'essi si aspettavano ~~un resoconto del suo colloquio con Carlo~~, di essere informati su quello che si erano detti lui e Carlo.

³⁶⁴ AM1, p. 294.

³⁶⁵ «Che cosa che non potesse dir loro aveva avuto da dirsi con quel suo tipo della moto? Che diavolo era se non poteva parlarne con loro? Che diavolo c'era tra quel suo tipo e lui che dovesse tener nascosto a loro?» [AM1, p. 395].

abbiamo deciso di collocarlo dopo aver trattato ampiamente come si svolga quella vicenda.

Il narratore aveva abbandonato il racconto dei viaggi dello zio Agrippa a partire dalla c. 139, p. 139, per riprenderlo ora, nella c. 103, p. 307 (cap. LVII). Lo zio si trova nella stessa posizione in cui lo si era lasciato, mentre è intento alla lettura dell'articolo messogli sotto gli occhi dal giornalista che intendeva convincerlo a concedergli l'intervista:³⁶⁶

*Le notizie che ho sul suo incontro col giornalista si fermano non arri[vano] portano più lontano dell'immagine di lui \ si fermano tutte tutte a lui/ *** **sprofondato** nella lettura. e non mi portano*
[c. 310]³⁶⁷

La ripresa della narrazione è preceduta da alcune considerazioni del narratore, il quale si rammarica del fatto che nell'inchiesta non vi fossero notizie relative a Siracusa e Ventura, che avrebbero consentito all'anziano di guardare con occhi diversi al villaggio. Le carte contengono numerose varianti, che si concentrano, in particolare, in due punti della p. 309, che costituiscono per altro il nodo principale attorno al quale viene condotta la riflessione del narratore, che desidera solo che lo zio guardi, dal finestrino del treno, il villaggio, osservandolo con più attenzione di quanto non faccia:

*Io l'avrei voluto per mio zio, che andava in treno avanti e indietro, e circa ogni quindici giorni passava in treno, una volta la sera tardi una volta a pochi chilometri dal nostro villaggio, mentre vi si accadevano queste cose e le altre che vi le cose che vi accaddero. Per lui che ancora adesso non si ferma e guarda dal finestrino *** qui \ ~~desiste dal suo viaggiare~~ *** *** *** *** guarda*

³⁶⁶ L'operazione impegna l'anziano per un lungo lasso di tempo: «Il treno arriva a Bologna, e lui non ha finito di leggere Il treno è fermo a Bologna, e lui non ha finito. [...] perciò lo lasciano nel treno fermo che si è quasi svuotato. [...] Questo è quasi due ore dopo [...]», AM1, p. 310.

³⁶⁷ L'intervista, precisa il narratore in due punti del manoscritto, non verrà mai realizzata:

AM1, p. 310	AM1, p. 311
io so soltanto che nessuna intervista è \ non è poi/ stata pubblicata nessuna specie d'intervista con lui.	E l'intervista? Io so soltanto che non è uscita, che non è uscì nemmeno uscito un articolo o trafiletto su di lui , nulla di giornalistico e non posso dire se sia stato lui a non volerla concedere, e se il reporter la direzione del settimanale sia stato il reporter a non saperla mettere insieme, o se la direzione del settimanale l'abbia giudicata troppo poco interessante per pubblicarla.

~~su quei/ passando in treno, come se nulla vi fosse accaduto, io avrei quasi voluto essere io a scrivere [p. 309] condurre e a scrivere l'inchiesta e a scriverla in modo ch'egli avesse "tutto" nel foglio di giornale su cui ha chinato un pomeriggio di agosto si è chinato con a sua piccola faccia e con i suoi occhiali da ciabattino, con la sua attenzione da vecchio operaio. L'avrei voluto chino per vederlo guardare su quei luoghi con \ che ha messo gli occhiali, L'avrei voluto/ non dico perché si fermasse e uscisse sul suo viaggio, perché non era non continuasse fosse più in un cantuccio di treno, diretto al \ ora fosse fermo ora fosse fermo e non più in un treno, o perché alcune cose, grazie a un suo intervento, non accadessero;/ ma almeno per vederlo come guarderebbe su quei luoghi rivolgere su quei luoghi un po' più commosso, un po' meno astratto, quando rivolge su quei luoghi il suo sguardo nel mezzo minuto di tempo che era in cui si riesce a scorgere il villaggio, che si ha per guardare fin su al villaggio, tra una galleria dalla cui \ quale/ si esce e una galleria nella quale si entra uscendo da una galleria e subito entrando in un'altra. \ tra una galleria dalla quale si esce ed una nella quale si sta entrando./ Io vorrei vere un po' meno impassibile la sua faccia se è capace di fare un'altra faccia, vedere \ e/ fino a qual punto può tener duro con questa sua faccia incartapecorita d'indiano che tutti dei treni gli conoscono. [AM1, pp. 308-309]~~

L'ipotesi che un intervento dello zio Agrippa potesse addirittura determinare un diverso esito nella tragica vicenda di Siracusa, o che potesse fermarsi e interrompere il suo viaggio è vista, dal narratore, come irrealizzabile. La ragione, apparentemente inspiegabile, è data dallo stesso zio Agrippa a Carlo il Calvo, durante il loro nuovo incontro:

~~«Allora essi avranno \ Egli si compiace con Carlo/ e confessa che non gli sarebbe piaciuto se avessero dovuto cacciarli doveva avessero dovuto mandarli via da quel villaggio \ decidersi / di mandarli via da quel villaggio invece di aiutarli con un~~

accordo. Gli sembra sia una buona cosa quello che loro È una cosa che gli sta a cuore, quel loro villaggio, gli sembra sia una delle poche \ la \ cose buone di una delle cose più buone di tutte le cose di cui ha sentito parlare, fors'anche più buona di qualche antica città con un gran nome, e un giorno o l'altro gli piacerebbe di poterlo visitar~~oe~~, ~~qua~~^[ndo] appena si fosse sviluppato un po' di più, e avesse una \ anche una \ sua stazione. [AM1, p. 325]

Attraverso questa affermazione apprendiamo dunque la ragione per la quale lo zio Agrippa non si rechi al villaggio: la sua è una geografia determinata dalle stazioni ferroviarie e non esiste per l'uomo la possibilità di recarsi in un luogo nel quale non vi sia una stazione. È come se la sua curiosità per gli uomini si arrestasse al limitare delle stazioni, come se il treno fosse, per lui, condizione di conoscenza del mondo.

La seconda questione che il discorso dello zio propone è invece relativa all'interesse che, seppur impossibile da soddisfare, desta in lui l'esperienza del villaggio, vista come autentica realizzazione della "riunione" da lui cercata: è così, per altro, che si spiega perché, terminata la lettura dell'articolo uscito sul settimanale, egli ripieghi in un inspiegabile mutismo, talvolta impassibile,³⁶⁸ talvolta «vigile»,³⁶⁹ dal quale non esce se non per ricordare la figlia e, una volta ricongiuntosi con Carlo il Calvo, per parlare del villaggio:

AM1, p. 311	AM1, pp. 312-313
<i>Ha una gran voglia, piuttosto, di parlare della sua figliola, e racconta particolari finora non raccontati del genere di vita che conduceva con lei. sua figliola.</i>	<i>Né parla quasi d'altro che di sua figlia quando ritorna loquace. Racconta [p. 313] particolari della sua vita con lei che non aveva ancora raccontati.</i>

³⁶⁸ Cfr. p. 312: *Non batte ciglio, nNon ha un muscolo che gli \ gli \ si muova sotto la ~~sua~~ nella ~~sua~~ vecchia faccia tatuata di rughe.*

³⁶⁹ Cfr. p. 312: *Oppure è vigile con i suoi occhietti di uccello sugli altri che parlano tra loro senza fare più \ più \ caso alla sua presenza.*

La ricerca della figlia, dunque, da una parte è vissuta, dallo zio Agrippa, nella sola e totalizzante dimensione del ricordo nostalgico, come dimostra il sistematico uso di verbi all'imperfetto:

«Mi prudeva la schiena,» dice ad esempio. «E allora avevo lei che potevo chiamavo per farmela grattare.» «E lei ve la grattava?» gli chiedevano. «Ma non questo soltanto,» dice mio zio. «~~Me la lavava anche e mi ci~~ \ Voleva anche lavarmela e mettermici sopra il borotalco.» [AM1, p. 313]

«Mi lavava i piedi,» dice. Racconta della cosa come se la ragazza lo facesse contro voglia, come se \ e/ avesse la faccia dura nel farlo, con uno sguardo di schifiltosa nel farlo, duro, non compiaciuto, ma insieme deciso. Era ~~prima di andare a letto.~~ Di sé racconta come di un rimbambito che se ne intenerisse. Era prima di andare a letto. ~~Lo faceva sedere~~ Lei lo faceva sedere in mezzo alla stanza, gli toglieva le scarpe, le calze, gli rimboccava i calzini, poi gli lavava i piedi in una bacinella. [...] Pure ricorda di alcune volte, negli ultimi tempi, ~~che, venuto~~ lei lo [p. 316] metteva a sedere ma non gli toglieva le scarpe. [AM1, pp. 315-316]

Dall'altra, tuttavia, non può fare a meno, una volta incontratolo, di chiedere a Carlo di capire perché la giovane che si trova al villaggio si chiami proprio Siracusa, non essendo questo un nome diffuso né tra i siracusani né tra gli italo-americani provenienti dalla città siciliana:

Intanto il signor Carlo dovrebbe farli un piacere. Gli è venuto all'orecchio di una ragazza che si chiama Siracusa. Lo ha letto in un giornale che, ~~gli è parso~~ deve dire, lo ha piuttosto indignato... Siracusa è il capoluogo della provincia nella quale lui è nato. È la sua città, ~~in altri termini.~~ \ in altri termini./ E che una ragazza si chiami come la sua città deve avere un significato. Perché si chiama Siracusa? Vorrebbe \ che/ il signor Carlo vedesse prendesse informazioni in proposito e glielo dicesse

~~potesse dirglielo lui, e che potesse dirgli che tipo di ragazza sia.~~
~~gli facesse il piacere, la prima volta che va su, di cercarla e darle~~
~~un'occhiata...~~ [AM1, p. 326]

Il presente dell'uomo pare, tuttavia, essere interamente occupato dal *viaggio* che si configura, in queste pagine, come tempo dell'attesa. A dimostrarlo concorrono l'ampia descrizione della stazione di Bologna, il caffè della quale «Dopo le distruzioni della guerra è ancora quello che è sempre stato» (p. 314), e i treni che lo zio decide di perdere³⁷⁰ per fermarsi ancora a parlare della figlia, «tutto stasera e stanotte»³⁷¹ «non parlando d'altro che di sua figlia ripetendone l'intera storia»³⁷², salvo poi ricadere nel mutismo.

Seguendo la consueta modalità catalogatoria che aveva già caratterizzato la ricostruzione della storia del villaggio suddividendola nelle tre età, il narratore suddivide il mutismo dello zio Agrippa in due tipologie, «Grandi Mutismi» e «Piccoli Mutismi»:

I Piccoli li ha, ~~al massimo, di~~ da contarsi in ore, fino alla concorrenza massima di ~~ventitre~~ \circa dodici/ ore. I Grandi li ha invece da contarsi in giorni. Ne ha avuti di cinque giorni, ne ha avuti di sei giorni. Questo cominciato alle 3 ~~di notte~~ di quella notte d'agosto ~~nella stazione caffè~~ della stazione di Bologna si dice sia tato il suo Grande Mutismo più lungo e che sia durato ~~diciannove~~ giorni. ~~Non nove. Diciannove.~~ Sì è detto di lui, nel frattempo, che doveva aver avuto un colpo di paralisi. Si è detto che ~~Già detto che~~ aveva perduto la parola. Si è detto che non l'avrebbe più riacquistata. [AM1, p. 321]

Occorrerà l'arrivo di Carlo il Calvo per interrompere il silenzio dell'uomo e consentirgli la ripresa del dialogo, principalmente incentrato sulla vita del villaggio e sulle problematiche riscontrate da Carlo. Viene in tal modo offerto un completamento a quanto accaduto nel villaggio fra Carlo e Ventura, del quale ci siamo occupati nel § 2.3.8:

³⁷⁰ Il numero di treni partiti dalla stazione è dettagliatamente descritto, nelle pp. 317-321, attraverso le domande poste dallo zio Agrippa ai viaggiatori presenti alla stazione: Roma, Portomaggiore, Medicina, Ostiglia, rimanendo particolarmente colpito da quest'ultima località che pare non aver mai sentito nominare e verso la quale vuole dirigersi.

³⁷¹ Cfr. AM1, p. 317.

³⁷² Cfr. AM1, p. 318.

«E loro non vogliono,» chiede mio zio, ~~«un accordo con nessuno?»~~ \nessun accordo?». Egli pensa che chiunque sia una brava persona non può non volere un accordo che sia un buon accordo. È sicuro Carlo di aver loro offerto un buon accordo? E meglio, È sicuro di non poterne offrire loro uno più buono? ~~Si sa come siamo.~~ Carlo lo \lo/ guarda \mio zio/ con occhio vagamente strabico, mentre ~~mio zio sta~~ \lui mio zio sta parlando. Anche ha fatto per interromperlo alla prima domanda. Ma si è trattenuto, e ~~sembra non sappia più~~ tace un pezzo quando mio zio ha finito, come se ancora si trattenesse, cerca^[sse] e cercasse ~~altro di dir altro.~~ «C'è solo che hanno un tizio uno di più,» dice infine. ~~Soggiunge che loro~~ Poi spiega che cosa intenda dire; racconta che tutti loro vorrebbero l'accordo, ma che, purtroppo, ~~hanno un~~ in ogni gregge c'è una pecora ~~nera~~ \matta/, e ~~che ch'è toccato a~~ ce n'è una anche nel gregge loro. «Ahí!» esclama mio zio. ~~Carlo descrive il malvagio. È uno che ha persino da rispondere di qualcosa alla giustizia. Sangue tedesco. Di madre italiana, e forse nato in Italia, ma non ha bisogno di precisare. Detto che l'uomo è un malvagio, egli ha parlato abbastanza per mio zio. che si limita a ripetere.~~ «Ahí!» mio zio ripete. ~~Futtavia~~ Né domanda come accada che gli altri gli diano ascolto e ~~che invece vadano rifiutino~~ \per via di lui/ un accordo a cui sarebbero disposti, e ~~che vadano contro il proprio interesse unicamente per causa~~ via di lui. Queste sono cose che mio zio crede di sapere come accadano. ~~Dice invece che Carlo dovrebbe essere più abile. Egli ha un'incombenza molto delicata. La cosa è degna di essere portata a buon fine. Egli è distratto. Carlo è dietro a illustrare parlare del modo in cui accadono nel villaggio.~~ «È lui che ti aizza,» va dicendo Carlo. «Dice invece che Carlo dovrebbe essere più abile. «Dovreste ~~mostrar loro aprire loro gli occhi.~~» *** loro gli occhi sul suo conto? Ma cosa «Con lui che è lì pronto a chiuderglieli di nuovo? «Che cosa?» «Perché non

cercate di allontanarlo? da loro?» dice. «Se l'accordo è buono ed è se è lui che impedisce un bu_[on] l'accordo basterà allontanarlo e gli altri vedranno \ Quando lui non fosse più lì gli altri vedrebbero subito che cosa è meglio per loro.» [AM1, p. 324]

Carlo, dunque, sostiene di aver proposto al villaggio un accordo vantaggioso, definito «buono» (con le implicazioni che tale termine ha, essendo usato frequentemente, come osservato nel § 2.3.7, anche in riferimento al mutamento etico di Ventura), e, contrastivamente, procede con la demolizione dell'immagine di Ventura usando aggettivi e sintagmi che lo rappresentino come “il contrario di buono”: «malvagio», «uno di più», una «pecora matta» (o, secondo la lezione cassata, «nera»). Benché, dunque, lo zio Agrippa suggerisca di operare con astuzia, Carlo ha già deliberato in che modo intenda portare dalla propria parte il resto degli abitanti del villaggio e mostrare la vera natura di Ventura: «Ho in tasca la copia del suo mandato di cattura»,³⁷³ del quale non era invece in possesso né durante la visita fatta prima della mietitura né quella avvenuta nel luglio, a mietitura avvenuta, come evinciamo dalla lettura dell'*incipit* del cap. LVIII, p. 330.

La durezza di Carlo sgomenta lo zio Agrippa, che chiede all'uomo se non tema di sbagliarsi, non tanto sul conto di Ventura (il quale «Certo avrà fatto», c. 124, p. 328) ma sul fatto che sia effettivamente lui a impedire la conclusione dell'accordo con il villaggio, perché «Forse non è un buon accordo» e Carlo sta attribuendo a un «povero diavolo» (così si legge in una lezione cassata della p. 328) la colpa che appartiene solo a lui. Anche l'ipotesi che lo zio Agrippa potesse in qualche modo essergli d'intralcio non lo preoccupa:

*Carlo guarda come per rendersi conto se egli non possa volesse creargli delle complicazioni: andar su al villaggio, per esempio, scendere dal treno, per esempio, e andar su al villaggio e mettersi di mezzo mettersi di mezzo \ interrompere il suo viaggio e andar su^{***} a lui dietro a lui e mettersi di mezzo e complicarci le cose. / Ma rialza la faccia con un sorriso sicuro intorno alla bocca. Né si degna di tranquillizzare in qualche modo il mio povero zio.*

³⁷³ AM1, p. 228.

Egli non ne avrà, dopotutto, che un altro Grande Mutismo dei suoi [p. 229]

Anche lo zio Agrippa, dunque, è ridotto da Carlo allo stesso silenzio al quale aveva ridotto Ventura: il comune desiderio di «riunione» di entrambi, è dunque definitivamente messo a tacere.

2.3.10. «Facciamo polizia politica»: i cacciatori-partigiani (pp. 396-408).

*Sabato egli non si mise a nessun lavoro. Girò le mani in tasca da un lavoro a un altro, e Spataro stesso non alzò il capo per lui, né Fischio lo chiamò nel vederlo passare; pur giunse fino al suo orecchio che ~~dei cacciatori s'erano visti~~ veduti dei cacciatori nella zona alcuni cacciatori era nella zona. «Cacciatori» «Dei cacciatori?» si dicevano gli uomini. «E perché non si sente che sparano?» Toma e F.R. *** il *** a vedere: era un gruppo un *** Ne stavano parlando, in ogni squadra, quasi con le stesse parole. «Dei cacciatori?» «Ma se «E perché non si sente che sparano?» «Ma non \ «E perché non si sente che [p. 396] sparano?» «Già... Perché non sparano?» «Ma hanno i fucili per sparare...» [pp. 395-396]*

Che vi sia un collegamento fra l'accidia di Ventura e le nuove figure avvistate al villaggio è lo stesso autore a suggerirlo attraverso l'accostamento dei due fatti, così da preparare il lettore al prosieguo della vicenda, incentrata proprio sulla “caccia” della quale Ventura è preda ambita.

La notizia della presenza dei cacciatori è data da un giovane che li aveva casualmente incontrati e con i quali si ferma a dialogare. Le carte nelle quali Vittorini elabora questo episodio presentano numerose correzioni e riformulazioni, che riguardano sia le parti più descrittive sia le sequenze dialogate: il tentativo compiuto dall'autore è quello di rendere quanto più allusiva la narrazione, cercando al contempo una maggiore concentrazione,

tanto nei dialoghi fra i personaggi quanto negli inserti narrativi. Si veda, per esempio, come viene introdotto l'avvistamento dei cacciatori:

~~Primo era stato, a vederne, uno dei nostri ragazzo, stesi allungati \ vederne/ oltre stesi due di là dal margine della strada, con le facce nell'ombra del lauro. Un ragazzo di quattordici anni era stato il primo a vederne un paio, scendendo lungo tornando verso il villaggio il mattino presto. Passava per la strada stesi entrambi sulla proda della massicciata, con le facce nell'ombra del lauro. Gridò loro stesi per terra sul margine della massicciata con la pa[ncia] coi corpi al sole, tutto il corpo nel sole, e le facce nell'ombra del lauro. [p. 397]~~

La scrittura procede per inversioni successive e ricollocazioni, lasciando immutati gli elementi principali che ritiene di dover mettere in rilievo: chi avesse avvistato i cacciatori, dove e quando, quale fosse la loro posizione.

Diverso è invece il modo in cui l'autore elabora il primo dialogo con i cacciatori, che viene invece ridotto notevolmente nei suoi elementi essenziali, eliminando ogni riferimento ritenuto superfluo e concentrandosi in modo più specifico su chi siano i nuovi arrivati:

~~«Venite su da noi?» Chiese: «Venite su da noi?» «No,» gli risposero. «Stiamo qui.» «Anche qui appartiene a noi.» «Vuoi dire che è proibito starci?» «Oh!» il ragazzo esclamò. Il ragazzo disse «E che cos'è che guardi?» uno gli domandò. Fu con la voce e il gesto brusco che si possono avere, pur senza animosità, verso un piccolo cane per spaventare un piccolo cane. «Niente,» il ragazzo rispose. «Prima c'erano le mine dove siete voi, ma ora non ce ne sono e potete starci.» «Credevo che foste dei nostri.» «Invece hai veduto che non lo siamo?» «Sì capisce che l'ho veduto.» «E ora chi vuoi che siamo?» «Non lo so,» il ragazzo rispose. «Forse siete degli amici di Toma. Vide i fucili posati per terra. Notò allora \ Ma notò proprio allora/ i fucili posati per terra~~

~~al loro fianco.~~ \ al loro fianco. *** ora Chiese:/ «Siete cacciatori?»
chiese. I due s'erano sollevati sul fianco gomito [...] [p. 398]

Il discorso vira dunque sulla caccia e sulla necessità di possedere un cane (anche in questo caso, le modifiche apportate sul testo indicano chiaramente la direzione ora individuata), dei quali invece i cacciatori sono sprovvisti, perché loro possono «cacciare bestie più grosse delle lepri...» (c. 195, p. 399). Si introduce così un lungo elenco di «bestie» che i cacciatori sono in grado di cacciare e il loro metodo di caccia, nel quale si coglie chiaramente come l'ironia dei cacciatori non venga colta dall'ingenuo giovane:

«Come [p. 400] ~~quelle che si cacciano in Africa?~~» «Precisamente. ~~Grosse abbastanza per vederle. Come le antilopi e i leoni in Africa. O come qui i lupi...~~» «Allora occorre un negro per scovarle» «E noi abbiamo un negro.» «Avete un negro?» I cacciatori avevano indicato dietro alle loro spalle verso un negro che potevano avere. [...] «Abbiamo un cane» dissero. [...] ~~«È buono»~~ «È un buon cane?» il ragazzo chiese:/ [...] «Forse non è proprio da caccia. Ha delle lunghe orecchie che gli pendono?» «Le orecchie le ha...» [...] «Il nostro non è tanto piccolo,» gli risposero. «Ma è meglio se è più grande,» disse il ragazzo. [...] [p. 401] «Vi sono degli altri?» I due risposero ch'erano in molti, sparsi intorno a due a due, e che aspettavano un segnale per cominciare la caccia. [pp. 399-401]

Colgono chiaramente l'ironia dei cacciatori F.R. e Toma, i quali, indossati i fazzoletti rossi di quando erano partigiani (benché i due li avessero usati al solo scopo di essere riconosciuti “a distanza”), incontrano i cacciatori come se si fosse «tra compagni» (p. 404),³⁷⁴ comprendendo subito come quei giovani non potessero di certo essere quello che dichiaravano di essere:

~~F. R. e Toma si scambiarono~~ ~~consultarono con gli occhi~~
~~ripetutamente. Vedevano come, già il ragazzo, ch'erano piuttosto~~
~~giovaniotti da insurrezione d'aprile, da posti di blocco, da leva,~~

³⁷⁴ La lezione è una variante della iniziale «come tra compagni che si ritrovano appunto». La scelta di eliminare la relativa, ritengo che consegua il risultato di caratterizzare il termine “compagni” non più in senso generico, bensì con una connotazione politica.

~~e che potevano essere stati in montagna con loro. Erano partigiani che volevano darsi di nuovo alla macchia per qualche loro protesta contro il Governo? F. R. e Toma non dovevano ignorare che si erano avuti, dal 25 aprile, alcuni casi di proteste del ^{****} genere di proteste contro il Governo. Proteste d'un genere simile. Pure non parlarono di caccia quando quello che dal volto ~~al~~ dalla bocca aperta al sole [...] si fu messo ~~ad~~ a sedere. «Così addio selvaggina,» gli dissero. [p. 407] «Non prenderete nemmeno un passero, se dormite.» [pp. 406-407]~~

Anche in questo caso il dialogo si concentra sulla selvaggina che stavano cercando, ma il tono è del tutto differente, poiché gli interlocutori paiono parlare una lingua cifrata:

~~«Non c'è molto... Passeri, passerì, qualche merlo, e ci sono state le allodole, ma da luglio non più...» «Non ci sono lepri?» «Siete venuti a cacciare lepri? Ma ora non è il tempo che sono in amore... E poi ~~non si spingono fin qui dopo che abbiamo la zona loro è più indietro più in basso, verso i boschi d'Isacco~~ comincia da noi altri non ne abbiamo viste mai.» «Beh! Vi saranno pernici...» «Pernici?» qui?» F. R. si voltò verso Toma con un sorriso ~~che commiserava.~~ a fior di labbra. «Pernici!» «Ma qualcosa c'è,» disse Toma. «Polli, se vi piacciono.» «Ci prendi per ladri di polli?» «Mica sono polli domestici. Noi li cacciamo. ~~o meglio, li prendiamo con le trappole.~~» «Galline, galli?» «Interessante...» «Dico davvero...» Toma raccontò dei galli e le galline ~~fuggiti dai pollai~~ diventati selvatici con la guerra, ~~fuggendo e dei campi minati che n'erano ancora pieni. «Se passate \vi fermate/ qui una notte ne sentirete cantare da tutte le parti.~~ [p. 408]~~

L'allusione è evidentemente rivolta a Ventura: è lui che, da “pollo domestico”, vale a dire asservito al regime, era divenuto, con la guerra, un “pollo selvatico”.

Egli, per altro, consapevole del rischio che avrebbe corso se i cacciatori lo avessero trovato e identificato, aveva dato, nel frattempo, avvio alla propria fuga (cc. 199-200, pp.

403-404): Vittorini ne descrive, assumendo il punto di vista degli abitanti del villaggio, l'allontanamento dal centro abitato e il tragitto tracciato nel suo percorso, che arriva quasi a toccare la zona nella quale erano stati avvistati i cacciatori, salvo poi allontanarsene.

2.3.10.1 Cacciatori-partigiani: un avantesto.

È necessaria, a questo punto una digressione, relativa alla metafora partigiano-cacciatore, che ci conduce direttamente nell'officina di Vittorini.

Occorre infatti tornare nuovamente alle pagine del «Politecnico» settimanale, e più precisamente a un articolo a firma di Italo Calvino uscito sulla p. 2 del n. 10 (1 dicembre 1945), *Liguria magra e ossuta*, per rintracciare l'origine della metafora. Ciò che risalta maggiormente è la seconda parte dell'articolo (introdotto dal seguente catenaccio: «Cacciatori di cinghiali contro i tedeschi»), nel quale Calvino riporta la vicenda degli abitanti di un piccolo paese della Val Nervia, celebre per la strenua difesa dai tedeschi messa in atto da un combattivo gruppo di agricoltori, abili cacciatori di cinghiali: si può dunque avanzare l'ipotesi che, come nel caso dell'inchiesta di Succi, Vittorini abbia tratto ispirazione anche da questo scritto ricollocando in un'altra regione d'Italia le vicende realmente accadute nella valle ligure.

Inoltre, è opportuno segnalare sin da ora – benché manchino i corrispondenti riferimenti in AM1 – che alcune delle argomentazioni portate dai cacciatori per convincere gli abitanti a consegnar loro Ventura sono molto simili alla descrizione che Calvino offre dei villaggi di contadini saccheggianti dai nazi-fascisti:

Pure i contadini della montagna hanno dimostrato nella guerra partigiana un entusiasmo, uno spirito combattivo, una solidarietà, un disinteresse che sfata ogni superficiale definizione del loro carattere. Lo testimoniano il grandissimo contributo di combattenti, di comandanti, di caduti che i contadini diedero alle Brigate Garibaldine, lo testimoniano il fraterno aiuto sia materiale che morale prestato per venti mesi ai partigiani combattenti nelle vallate; lo testimoniano le popolazioni trucidate, i villaggi saccheggianti e incendiati per mano tedesca e fascista. [...] Valga per tutti l'esempio di Castelvittorio, paese asserragliato su un'altura della Val Nervia, tra montagne coperte di boschi fittissimi dove si nascondono i cinghiali, e di "fasce" coltivate che si spingono fin oltre i mille metri. I "castelluzzi", gran lavoratori e gran

cacciatori, divennero famosi per l'accanimento con cui difesero il proprio paese, ogni volta che i tedeschi o i fascisti tentarono di conquistarlo.³⁷⁵

La ricerca di carte preparatorie o annotazioni che consentissero di ricostruire le fasi di ideazione del romanzo ci ha inoltre indotto ad ampliare l'indagine sugli autografi relativi al *Barbiere di Carlo Marx*, la cui vicenda redazionale intreccia numerosi nodi, come si è visto in apertura del presente capitolo, con *ZA*.³⁷⁶ Proprio fra le carte del *Barbiere di Carlo Marx* troviamo i primi accenni a «cacciatori che cercano un fascista», testimonianza, questa, che più delle altre parrebbe imparentare la genesi dei due romanzi, e fissare il momento in cui, come riporta la già richiamata nota redazionale della «Rassegna d'Italia», «questo ultimissimo *Zio Agrippa* si è presentato allo scrittore in così prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata».³⁷⁷

I materiali, conservati in APICE, FEV, serie 5, busta 12, fasc. 5,³⁷⁸ sono conservati in due sottofascicoli: il primo denominato “Il barbiere di Carlo Marx, stesura manoscritta”, il secondo “Il Barbiere di Carlo Marx, trascrizione dattiloscritta parziale”.³⁷⁹

Le carte del primo sottofascicolo sono raccolte in una cartelletta di cartoncino celeste ingiallito sulla cui seconda facciata si trovano alcune annotazioni manoscritte (*Enea e Anchise / l'ansia per un'occupazione - / nella madre, in tutti. / = corri, cercano lì per spacca pietre / = corri, cercano lì per ecc.*).

Il contenuto della cartella è il seguente:

- 13 carte manoscritte alternativamente con inchiostro nero e blu,³⁸⁰
- una stretta striscia di cartoncino bianco di cm 2 scritto con inchiostro nero numerata 16 e 17;

³⁷⁵ Italo Calvino, *Liguria magra e ossuta*, «Il Politecnico» 10, 1 dicembre 1945, p. 2.

³⁷⁶ In *ZA* e in *DMI* si trova un passo che costituisce una testimonianza e un'allusione al romanzo interrotto: «seduti su secchi o bidoni, e su valige, su ferrivecchi, stretti con odori da primordi di terra sudata, allo stesso tempo che da barbiere 1945, avendo la faccia in un vento che taglia, i capelli nel vento come già le tendine dei treni» (*ZA*, prima puntata, cap. II, p. 58 = *DMI*, cap. II, p. 10).

³⁷⁷ Nota redazionale, «La Rassegna d'Italia», 2, 2, febbraio 1947, p. 71.

³⁷⁸ Una sommaria descrizione dei materiali autografi si trova nella già citata Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, pp. 1236-1239; un accenno alle annotazioni sui cacciatori-partigiani è presente a p. 1238.

³⁷⁹ Il testo scelto da Raffaella Rodondi per l'edizione offerta nel Meridiano è ricavato dal manoscritto poiché risulta essere la versione più completa del romanzo: infatti, nonostante il dattiloscritto conservi alcune correzioni autografe, esso risulta incompleto rispetto al manoscritto, così da aver indotto la studiosa a offrire ai lettori il romanzo nella sua forma più ampia. Il dattiloscritto segue la numerazione apposta in rosso sul manoscritto e procede da 24 a 45, cui segue la c. 49.

³⁸⁰ La prima carta è scritta con inchiostro nero e riporta la numerazione “3” segnata sul verso; le altre 12 carte, anch'esse con numerazione progressiva sul retro “4-15”, sono scritte con penna blu fino alla c. 7, poi con inchiostro nero e con correzioni in blu fino alla c. 10, nuovamente con inchiostro blu dalla c. 10 alla c. 12, e infine con inchiostro nero dalla c. 13 alla c. 15.

- due fogli di cartoncino di colore rosa cm 24,5 x 11,5, numerati 18-19 e 20-21, con annotazioni manoscritte su *recto* e *verso*;
- un foglio a righe di cm 24,5 x 12,5, privo di numerazione (e che chiameremo 21a) scritto su entrambi i lati con penna nera e con una X apposta con biro blu sul *verso* e un foglio di carta intestata “Il Politecnico” (anch’esso senza numerazione, e che chiameremo 21b), scritto *recto/verso* con penna nera, contenuti all’interno del blocco a spirale “Steno” dello stesso tipo di quelli dai quali Vittorini ha ricavato i fogli usati per la stesura di AM1, che riporta la postilla autografa (scritta con una penna di colore blu) “seguito Sempione” sulla terza di copertina;
- una c. 22 con il solo numero «XXXI»;
- una c. 23 scritta su un solo lato con penna blu;
- le cc. 22-44, di dimensioni 28x22 cm, scritte su un solo lato con inchiostro nero;³⁸¹
- due pagine dell’«Europeo» datati 12 giugno 1949 con annotazioni a margine che dimostrano come l’autore sia tornato a lavorare sul romanzo *dopo* la pubblicazione delle *Donne di Messina*;³⁸²
- due mezze cartellette di cartoncino celeste, scritte con penna stilografica di colore nero su entrambi i lati (sui quali si nota una numerazione, apposta sempre con penna biro rossa, 1-2, 45-46) e contenenti il primo una “schematizzazione” del romanzo (nella c. 1 il nucleo centrale è «la corte d’amore al parco la sera delle coppie», mentre nella c. 2 l’«episodio in sé del suicidio», sul quale si concentrano anche le annotazioni sulle pagine dell’«Europeo»), con i singoli nuclei tematici racchiusi all’interno di cerchi

³⁸¹ La c. 24 ha alcune righe di testo anche sul *verso*, scritte con inchiostro nero ma con correzioni a inchiostro blu; nella carta si trova inoltre l’annotazione a matita blu “21 cartelle”, scritta in diagonale. Lo stesso colore è usato anche nella c. 25, dove viene soppresso un blocco di testo – l’unico della carta privo di correzioni – sul quale vengono anche apposti alcuni punti interrogativi: confrontano la stessa porzione di testo con la trascrizione dattiloscritta, si nota la stessa soppressione e gli stessi punti interrogativi, in quella sede scritti con penna rossa. Tale raffronto ci consente di trarre due conclusioni: la prima è che l’annotazione è d’autore, la seconda è che anche la numerazione apposta sulle pagine sia di Vittorini, dato l’uso della penna rossa e la coincidenza della grafia dei numeri con altri casi di numerazione d’autore.

³⁸² Forse in occasione della preparazione di *Un’immagine da Milano*, pubblicato sulla «Fiera letteraria» il 29 ottobre 1950, il cui testo «corrisponde, seppure solo parzialmente e con qualche variante, ai capp. I-II del testo» (Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1236) pubblicato da Rodondi nel primo volume Meridiano. Questa testimonianza ci consente di ipotizzare che Vittorini avesse sì avviato prima la sola scrittura del *Barbiere*, ma che quasi subito abbia affiancato a essa la stesura dello *Zio Agrippa*, che lo avrebbe poi definitivamente distolto dal lavoro sull’altro romanzo, fino al definitivo abbandono dopo il 1950, dopo il quale non abbiamo più testimonianze relative alla volontà di riprendere la scrittura.

intersecati fra loro o collegati attraverso frecce e linee rette, circondati da ulteriori parti di testo tra loro indipendenti,³⁸³ mentre la c. 45-46 è occupata da frasi o ampi periodi tra loro indipendenti;

- le cc. 47-55,³⁸⁴ tutte scritte con inchiostro nero.

La suggestione dei partigiani-cacciatori, di certo ricavata dall'articolo di Italo Calvino, prima di trovare un più ampio spazio di sviluppo tra le pagine delle *Donne di Messina*, potrebbe aver lasciato i suoi primi semi proprio tra le carte del *Barbiere* dove, alle cc. 18 e 20-21, si leggono annotazioni riguardanti alcuni cacciatori-partigiani che cercano un fascista-lupo:³⁸⁵

c. 18r: *cacciatori / m. m. cercate un fascista? / ma eccolo lì, lui lo è_ (il marito di m. m.) ma andiamo_*

c. 21ar: *il corno dei bisogni. I cacciatori_ (gli uccisori)_ *** *ine del marito di mia madre di aver ucciso*

c. 21br: *Cacciatori vari tipi a più riprese. / partigiani e lupo da ammazzare / celere e ~~tadri~~ rapinatori / comparsa nel nostro *** anche di cacciatori di "selvaggina"*

c. 21bv: *Sempione = i cacciatori / linguaggio marito di mia madre_ «non voglio» [...] e via di seguito nel discorso coi cacciatori.*

³⁸³ Una riproduzione del lato numerato "1" è presente nel *Catalogo* a cura di Angela Daneu Lattanzi e Andrea Cavadi, realizzato in occasione del *Convegno nazionale della narrativa siciliana*, Palermo, 10-13 novembre 1953, al quale Vittorini, invitato da Leonardo Sciascia, non aveva potuto partecipare ma aveva inviato alcune pagine postillate dell'edizione del 1949 delle *Donne di Messina* e una pagina, pubblicata nel *Catalogo*, che la didascalia segnala come «Appunti per *Conversazione in Sicilia*», mentre in realtà appartiene, come già detto, all'elaborazione del seguito del *Sempione* (un dato interessante è l'assenza, in questa riproduzione, della numerazione, che ci induce a supporre che essa sia stata inserita dopo questa data). Si ha testimonianza dello scambio epistolare con l'autore racalmutese nella lettera dattiloscritta con firma autografa del 31 agosto 1953, conservata in APICE, FEV, serie 2, busta 8 (Corrispondenza ricevuta), che riportiamo integralmente: «Caro Vittorini, | la sua lettera mi giunge che già avevo deciso di scriverLe per chiedere qualche pagina dei manoscritti dei Suoi libri, da esporre nella Mostra documentaria della Narrativa Siciliana che avrà luogo nei giorni del Congresso. Spero vorrà consentire alla nostra richiesta. | In quanto alla sua presenza a Palermo, spero vorrà decidersi a non negarcela: sarebbe motivo di sconforto non poterla avere tra noi. Vuol dire che Lei parlerà soltanto se lo riterrà opportuno e necessario; o brevemente, a modo di saluto. Relatore sul tema "Vittorini" sarà quasi certamente Carlo Bo. | La ringrazio, dunque – e moltissimo conto sulla Sua partecipazione. | Mi creda, i più cordiali saluti, | suo, | Leonardo Sciascia», che risponde alla lettera inviata da Vittorini il 29 dello stesso mese (a sua volta in risposta a quella di Sciascia del 6 luglio; cfr. ora in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 108-109). Le risposte di Vittorini, reperite presso il destinatario, sono ora pubblicate in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 115 (29 settembre 1953), 123-124 (2 e 3 novembre 1953), 126 (20 novembre 1953).

³⁸⁴ Le cc. 47-48 sono *recto* e *verso* di un unico foglio.

³⁸⁵ Nessuna traccia di queste note rimane tra le carte manoscritte e dattiloscritte del *Barbiere* nelle quali Vittorini comincia a dare una forma più compiuta alla narrazione. Di conseguenza, è assente ogni riferimento anche nel testo proposto nel "Meridiano", che, come sottolineato da Rodondi, «riproduce fedelmente il manoscritto».

Nei brevi passi sopra citati troviamo alcuni dei personaggi che popolano *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* – mia madre («m. m.»), il «marito di mia madre» – a ulteriore dimostrazione dell'intenzione da parte di Vittorini di scrivere una prosecuzione di questo romanzo. La prospettiva però si amplia, nelle carte del *Barbiere*, «dalla misera casa nel parco di Lambrate a tutta intera “la città”, periferia e metropoli»,³⁸⁶ inserendo in tal modo la polizia politica messa in atto dai partigiani all'interno di un più vasto ambito di interessi “di attualità” che caratterizzano gli appunti del *Barbiere*: nella c. 21b_v, per esempio, si fa riferimento al «ritratto del nonno in processione a una festa di popolo (25 aprile? festa dell'Unità? o manifestazione di disoccupati)»,³⁸⁷ o ancora, nella c. 2 (il cartoncino celeste sopra descritto) al «mar. di m. m.» che «rischia di perdere il posto per via di uno sciopero che è subito cominciato – eppure non può non scioperare – (scioperato!) – altrimenti diventa un crumiro». Una volta passato in pulito il testo, però, l'autore decide di non servirsi dei cacciatori, che non compaiono né sul manoscritto, sulle cui lezioni si è basata Rodondi per la pubblicazione del frammento di romanzo, né sul dattiloscritto.

È facile notare come il contesto di AM1 sia identico a quello presentato sulle carte dei *Barbere di Carlo Marx*, con il quale il brano appena citato ha in comune la presenza dei lupi e il riferimento alla polizia che, invece di occuparsi dei fascisti si concentrano sui ladri (si veda *DMI*, p. 378: «“Praticamente”, spiegarono i partigiani, “facciamo polizia politica. Alcuni si sono arruolati nella polizia vera e propria. Ma lì non li lasciano che correre dietro ai ladri.»).

Il rimando metaforico al mondo della caccia, per altro, non è nuovo in Vittorini, che anche in *Uomini e no* si era riferito ai fascisti paragonandoli a lupi o a cani voraci (si ricordi Cane Nero) e, ancora prima del romanzo, si era servito dell'accostamento lupo-male nel racconto *Una bestia abbraccia i muri*,³⁸⁸ così da metterne in rilievo la brutalità ferina: «Chi aveva colpito voleva essere il lupo, far paura all'uomo. Non voleva fargli paura? E questo modo di colpire era il migliore che credesse di avere il lupo per fargli paura». ³⁸⁹ La metafora assume dunque non solo il significato immediato che ha nella favolistica (quello del lupo cattivo), ma approfondisce e rimanda – trasferendola in un mutato contesto – alla riflessione sul problema del *male* già avviata in *Uomini e no*:

³⁸⁶ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONI*, p. 1238.

³⁸⁷ La parentesi non viene chiusa dall'autore.

³⁸⁸ Ora in *ONI II*, pp. 821-828, dove si attua una distinzione fra “bestia” e “lupo”.

³⁸⁹ Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 125.

E chi ha offeso che cos'è?

Mai pensiamo che anche lui sia l'uomo. Che cosa può essere d'altro? Davvero il lupo?

Diciamo oggi: è il fascismo. Anzi: il nazifascismo. Ma che cosa significa che sia il fascismo?

Vorrei vederlo fuori dell'uomo il fascismo. Che cosa sarebbe? Che cosa farebbe? Potrebbe fare quello che fa se non fosse nell'uomo di poterlo fare? Vorrei vedere Hitler e i tedeschi suoi se quello che fanno non fosse nell'uomo di poterlo fare. Vorrei vederli a cercar di farlo.

Togliere loro l'umana possibilità di farlo e poi dire loro: Avanti, fate. Che cosa farebbero?³⁹⁰

Il problema fondamentale che viene posto dai personaggi dello *ZA* non direttamente coinvolti nella “caccia” è, infatti, proprio quello di riconoscere nell'uomo che ha guidato la ricostruzione un non-uomo, con la conseguente difficoltà a giudicare se egli debba essere punito per ciò che ha fatto o se le azioni da lui compiute a vantaggio dell'intera comunità dopo la fine della guerra portino con sé una istanza di perdono o almeno aprano la strada a una possibile riabilitazione: il lavoro, infatti, come ha scritto Anna Panicali, ha consentito a Ventura di «rinascere uomo».³⁹¹ Si mette così in rilievo il conflitto principale che anima il romanzo, quello fra la dimensione umana che si cela dietro il lavoro (vale a dire la riscoperta del piacere di produrre per sé, di mettere in comune e godere del prodotto stesso) e la necessità di riportare ad uno la molteplicità di un'Italia per lungo tempo divisa durante il conflitto: ne nasce, dunque, una “contro-resistenza” messa in piedi dal villaggio non solo in difesa di Ventura, che era stato un “eroe-fondatore” (aveva sminato i campi, li aveva messi a coltura), ma anche in difesa di ciò che il villaggio tutto aveva ricostruito e che ritiene di dover tenere come proprio bene collettivo. Le ragioni di tale presa di posizione sono spiegabili facendo ricorso alle parole di una lettera che Vittorini indirizza a Dionys Mascolo l'1 giugno 1948:

Questo è l'assurdo: che invece di arrivare, con l'uomo comunista, a una maggiore fiducia nei compagni uomini, si arrivi a quest'orribile condizione per cui ci si sente in dovere di essere una spia, un poliziotto, in mezzo a un mondo di spie e poliziotti.³⁹²

Siracusa, come vedremo nel paragrafo seguente, tenta di persuadere Ventura della bontà delle proprie azioni, giustificandone anzi anche gli aspetti più esecrabili alla luce della falsa causa nella quale aveva creduto di riporre le proprie speranze e che ne aveva plasmato comportamenti e idee.

³⁹⁰ Ivi, p. 222.

³⁹¹ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 100.

³⁹² *AP*, p. 170.

2.3.11. *Le ultime carte e il «fantasma» di Siracusa (pp. 409-421).*

Le ultime pagine a nostra disposizione, le pp. 409-421 restituiscono uno stadio molto frammentario del testo, con numerose lacune di ampia estensione, ma che tuttavia ci consentono di ricostruire, in linee generali, alcuni dei termini del confronto finale tra Ventura e Siracusa, prima dell'uccisione della donna: lei cerca di convincere il compagno della possibilità di una via di fuga e di un successivo ricongiungimento, mentre Ventura appare ormai rassegnato alla necessità di esser catturato e giustiziato e sempre più risoluto nel compiere un ultimo, disperato tentativo di tenere con sé Siracusa. Nelle carte si alternano dialoghi a sequenze descrittive, nelle quali lo scrittore segue i movimenti dei due personaggi in un crescendo di tensione.

Anche in quest'ultima parte di romanzo conservata possiamo ritrovare le linee correttorie precedentemente individuate, volte a una maggiore allusività e all'eliminazione di ogni particolare esplicito. Si osservino due esempi particolarmente significativi nei quali le battute di Siracusa risultano cassate per la loro esplicitezza:

«Del resto quello che dovrete dire» \ continuò «è solo che cosa hai combinato con il tuo tipo nel tuo incontro col \ tuo / tipo della moto, venerdì scorso. Di questo devi renderci conto, e renderne conto a tutti quanti siamo... \.../ Andiamo dunque... Domani...»
*«Domani?» Ventura ripeteva. «Mentre se anche fossi stato *** ** Littorio Ministro di Mussolini,» continuava la ragazza, «tu puoi tenerlo per te. [p. 409]*

«Non c'è più domani,» disse. «Ma nessuno vuole saper niente dei fatti tuoi di prima d'essere «Mentre se anche fossi stato «Ormai mi stanno cercando.» [p. 410]

Sarà solo nella p. 411 che i concetti in precedenza eliminati verranno riproposti in una nuova veste, alla quale è anche associata un'azione apparentemente banale come l'accendere la luce, che, come si evince dal testo cassato, turba profondamente Siracusa, che ora vede Ventura distante da sé, quasi non più umano, non più vivo:

Poi accese la luce elettrica. «Ma lascia spento,» la pregò Ventura. La ragazza si affrettò a spegnere, ~~con negli occhi un'immagine di Ventura come se fosse come se dall'ultima volta che lo aveva visto, dal m[attino] fosse trascorso non un giorno ma un anno ch'era come se il sole lo avesse disseccato più che per le sue parole, per quello che lui era con negli occhi una immagine di Ventura ch'era~~³⁹³ [p. 411] dove Ventura s'era acceso e spento, ~~ti ai piedi del letto loro letto~~ «A me non importa,» disse, ~~sotto voce~~ «contro chi tu sia stato o contro chi tu sia stato. Non vi è nessun bisogno che tu ti giustifichi, davanti a me, e credo non ve ne sia di giustificarti davanti ai nostri, anche se sono dei partigiani questi che ti cercano... Ora anzi si spiega il tuo modo di agire degli ultimi tempi, e non vi è più nulla di cui tu debba renderci conto. Davvero... dico \e non/ quello che avrebbe voluto da te quello tipo \uomo/ della moto, e \quello/ che tu non gli hai dato, ~~e tutto il silenzio e il \così/ non vi è più nulla di cui tu debba renderci conto. Davvero...~~» [pp. 410-411]

Le parole della donna sono frequenti e ridondanti,³⁹⁴ in pieno contrasto con le secche dichiarazioni di Ventura, che è ormai consapevole che il proprio destino è segnato e non si lascia persuadere dalla sua compagna che basti solamente raccontare come si fosse svolto l'incontro con Carlo il Calvo per salvarsi:

«Ormai mi stanno cercando» [...] «Sono io l'uomo che cercano.»
 «Quei cacciatori... Non sai nulla? Li avrai veduti coi loro fucili.»
 [p. 410]

Attraverso le parole dei due personaggi il lettore viene così coinvolto in uno dei dibattiti più significativi degli anni postbellici, quello relativo alla sorte dei fascisti. Era stato lo

³⁹³ Il testo cassato è riproposto in AM1, p. 413: «allora vi fu un grido di questa povera ragazza, lo stesso che avrebbe potuto venirle fuori ~~quando av[eva]~~ poco prima vedendo alla luce ~~lui Ventura~~ come ~~fosse~~ Ventura fosse rosso e disseccato, per il sole sì, anche per l'insolazione, per molto ch'era naturale, e tuttavia per molto d'altro ch'era terribile e non naturale così».

³⁹⁴ Sostanzialmente una replica di quanto detto nella p. 411 è ciò che la donna dice nella p. 412: «Qualunque cosa tu possa essere stato,» diceva, «c'è tutto quest'anno che lo ~~nega~~ \nega/... Davvero... E non vi è niente che tu debba ~~dirci~~ ^{spiegarci} di prima di quest'anno come ognuno di noi ~~ha qual cosa~~ può avere qualcosa che non è tenuto a spiegare a \non è tenuto a spiegare niente che possa avere fatto o essere stato/ prima di quest'anno... [pp. 412-413].

stesso Vittorini a intervenire sulla questione, con uno scritto comparso sul n. 15 del «Politecnico» (5 gennaio 1946: non a caso, forse, nello stesso numero in cui è avviata la pubblicazione dell'inchiesta sulla Montecatini), intitolato *Fascisti i giovani?*. Quella condotta sul settimanale è una riflessione che giunge solo dopo che numerose lettere, tutte rivolte a Vittorini in quanto autore di *Uomini e no*,³⁹⁵ avevano sollecitato una presa di posizione sul problema dell'adesione al fascismo da parte di alcuni giovani che poi avevano rinnegato tale ideologia:

Ognuno ha la sua data “fino alla quale” è stato “fascista”: fino a gennaio '43, fino a febbraio '43, fino a marzo '43, e fino al 25 luglio o l'8 settembre '43, fino a un mese o l'altro del '44, uno addirittura “fino a ieri mattina”, mi dice, scrivendomi il 5 novembre ultimo scorso. Ma in tutti è lo stesso motivo per cui mi scrivono: la stessa confusione, la stessa disperazione, lo stesso sentimento d'inferiorità e la stessa speranza di liberarsene; tutti dicono le stesse cose; e tutti in ugual modo colpiscono per l'onestà d'animo che rivelano.³⁹⁶

Simile era stato, del resto, il percorso di maturazione politica di Vittorini:

Io stesso ero stato legato al fascismo, prima dell'intervento fascista in favore della reazione spagnola.³⁹⁷

La domanda che si pone l'autore è, dunque, se i giovani che avevano aderito al fascismo e ora non sono più fascisti, possano o meno ritenersi “non-uomini”, se l'errore compiuto in passato per una causa ritenuta giusta, li abbia macchiati per sempre. Per comprendere meglio le ragioni esposte da Vittorini occorre segnalare che il contesto nel quale si colloca l'articolo è il dibattito che porterà, il 22 giugno del 1946, all'ammnistia firmata da Togliatti, allora ministro della Giustizia, che riabilitava, tra gli altri, quei giovani che avevano

³⁹⁵ «si richiamano ai miei libri, e mostrano che da un pezzo cercavano “qualcuno a cui rivolgersi”», Elio Vittorini, *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946, pp. 1 e 4, ora in *LAS 2*, pp. 263-271 (dal quale si cita), la citazione a p. 263.

³⁹⁶ Ivi, p. 263.

³⁹⁷ Elio Vittorini in *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946, ora in *LAS 2*, pp. 263-271, la citazione a p. 268. L'adesione al fascismo di sinistra è vista da Vittorini come un *giovenile errore* rispetto al quale egli aveva in seguito finito per attuare una mistificazione cronologica anticipando, in alcune sue dichiarazioni, l'allontanamento da esso già agli anni precedenti la guerra di Spagna, così da delineare un ritratto di antifascista della prima ora attraverso la sua attività di romanziera, di giornalista, di editore. La questione è stata messa in luce da Raffaella Rodondi (*Il presente vince sempre*, cit., pp. 13-163 e 223-336) e poi approfondita da Gian Carlo Ferretti (*L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 139-167) che hanno notato come Vittorini abbia ricostruito la propria autobiografia, a partire dal dopoguerra, retrodatando la sua adesione all'antifascismo: «Vittorini enfatizza e rilegge in modo arbitrario i più o meno piccoli indizi che possano suggerire precoci forme di opposizione politica (come le polemiche suscitate dal suo scritto del 1929 *Scarico di coscienza*, o le disavventure del *Garofano rosso* su “Solaria”», scrive Ferretti, ivi, p. 140.

appoggiato il fascismo senza tuttavia ricoprire posizioni di comando o essersi macchiati di delitti gravi.³⁹⁸

Simili sono le parole di Ventura, che vede nell'insulto di fascista l'accusa di essere un omicida, un massacratore:

«E che credi di dire con questa tua parola?» Aveva lasciato di tenerle i piedi per ~~salire con le mani lungo le sue gambe a eingerle passargliete~~ \ posarle le mani/ di nuovo sulla vita. «Devi dire «Dicevi meglio a dire che sono ancora lui...» «Certo che sei ancora lui,» gridava la ragazza. [p. 417] ~~Dico quello che dicevi prima.~~ «Di' allora massacratore Di' allo[ra] assassino...» «Ma non è questo che ti dico?» ~~Questo è fascista...~~ \ gridava la ragazza./ «Sei ancora lui \ «Sei ancora uno così... Sei ancora un fascista...» [pp. 416-417]

Alla base del ragionamento che Vittorini conduce sul «Politecnico» vi è la distinzione fra “fascismo sostantivo” e “fascismo aggettivo”, indicando con il primo una «aberrazione» che risiede non tanto «nella dittatura materiale, nelle persecuzioni poliziesche, nelle efferatezze repressive, nella forma, nel metodo»,³⁹⁹ quanto nella

aberrazione politico-economica, non semplicemente morale. [...] È la sua sostanza politico-economica che conta. E questa sua sostanza è il capitalismo, giunto al suo stadio massimo di sviluppo industriale e finanziario, che attacca per difendersi e conservarsi. Esso vede un pericolo mortale nello sviluppo contemporaneamente raggiunto dal proletariato. Vede che lo sviluppo del proletariato è stato favorito, sul campo politico, dalla democrazia. Vuole arrestare questo sviluppo, fermare la democrazia politica che favorisce questo sviluppo, ed estende la sua dittatura economica al campo politico. Che cos'è, dunque, come sostantivo, il fascismo? L'ho detto: estensione della dittatura capitalista al campo politico.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Scrive Filippo Focardi in *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 27. Cfr. anche ivi, p. 29 «Al momento dell'amnistia c'erano in carcere circa 12 mila fascisti sotto condanna o in attesa di giudizio. L'anno successivo si erano ridotti a 2 mila. Nel 1952 ne rimanevano solo 266. Una nuova amnistia concessa nel novembre 1953 estese i benefici della legge anche a quei fascisti che si erano dati alla latitanza e liberò praticamente tutti i detenuti». L'ambientazione del romanzo e i suoi personaggi, ancora una volta, dimostrano la piena aderenza al tempo in cui è collocata la vicenda.

³⁹⁹ Elio Vittorini, *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946, ora in *LAS 2*, pp. 263-271, la citazione a p. 265. Un accenno fugace alla questione è anche in Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 245 nota 42.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

Vittorini dunque mette in rilievo come il fascismo si sia diffuso, più che per ragioni politiche, per ragioni economiche legate allo sviluppo capitalistico. I giovani, invece, incolpano se stessi del secondo tipo di fascismo, il “fascismo aggettivo”:

Essi si fanno una colpa di essere stati “fascisti” in senso di “aberrazione morale”, cioè nel senso del fascismo-aggettivo, e non nel senso del fascismo-sostantivo. Non hanno mai visto la faccia del fascismo-sostantivo. Difficilmente avrebbero potuto vederla.⁴⁰¹

In questa distinzione risiede la posizione conciliante di Vittorini rispetto ai giovani che avevano aderito al fascismo, tanto che proprio nei termini del “fascismo-aggettivo” Siracusa e gli abitanti del villaggio prendono le difese di Ventura. Si leggano, a confronto, le parole di Siracusa e quanto Vittorini aveva scritto sul «Politecnico»:

AM1, pp. 411-413	<i>Fascisti i giovani?</i> , p. 1
<p>«A me non importa,» disse, sotto voce «contro chi tu sia stato o contro chi tu sia stato. Non vi è nessun bisogno che tu ti giustifichi, davanti a me, e credo non ve ne sia di giustificarti davanti ai nostri, anche se sono dei partigiani questi che ti cercano... Ora anzi si spiega il tuo modo di agire degli ultimi tempi, e non vi è più nulla di cui tu debba renderci conto. Davvero... dico \e non quello che avrebbe voluto da te quello tipo \uomo/ della moto, e \quello/ che tu non gli hai dato, e tutto il silenzio e il \così/ non vi è più nulla di cui tu debba renderci conto. Davvero...» [...] [p. 412] «Qualunque cosa tu possa essere stato,» diceva, «c'è tutto quest'anno che lo nega \nega/... Davvero... [...] [p. 413] «O che diavolo vorremmo cosa si vorrebbe che fosse</p>	<p>Non dobbiamo dunque dire a ogni giovane ch'egli ha il diritto (in quanto giovane, e cioè in quanto cresciuto sotto il fascismo) a convincersi di non esser colpevole? E l'unico modo per aiutarli a convincersi di non esser colpevoli è di mostrar loro quello che in realtà sono stati: strumenti sì del fascismo, ciechi dinanzi a quello che il fascismo era, vittime di quello che sembrava, deboli, non forti, ma non fascisti.⁴⁰²</p>

⁴⁰¹ Ivi, p. 266.

⁴⁰² Ivi, p. 264. Si veda anche ciò Vittorini scrive in *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1: «da gioventù italiana giunse al punto di fabbricarsi delle illusioni sul fascismo. Si fabbricò l'illusione che il fascismo potesse a poco a poco trasformarsi “in una specie di collettivismo”; e anche lavorò per questa illusione; non perdendola, una parte, che alle soglie della guerra d'Etiopia, e il resto, la maggior parte, con la guerra civile di Spagna». Il fascismo aveva dunque sfruttato le false convinzioni dei giovani a proprio vantaggio.

<p><i>il mondo? Un luogo dove ognuno avesse la sua punizione? persino per un errore Non vi l'inferno stesso? [...] perché di dopo e di questi ultimi tempi, di quest'ultima settimana, tutto viene a spiegarsi in un modo che non ti macchia e che anzi, anzi... »</i></p>	
--	--

Come si può agevolmente notare, le argomentazioni usate da Siracusa corrispondono, anche nel modo di procedere, a quelle che Vittorini usa nel settimanale, dove a una domanda retorica segue una risposta incentrata sulla conciliazione, sulla giustificazione degli errori compiuti per debolezza.

Se, infatti, la guerra aveva posto gli uomini nella necessità di schierarsi e di uccidere nella consapevolezza che le proprie scelte avrebbero determinato la loro umanità o non-umanità, negli anni che seguono la guerra le riflessioni divengono più articolate e problematiche. La meditazione “a freddo” del problema, infatti, aveva reso manifesta la fallacia di una così rigida categorizzazione, come dimostrato dalle precisazioni che l'autore offre in merito al titolo di *Uomini e no*, a due anni dalla prima edizione: «Il titolo italiano di questo romanzo *Uomini e no* significa esattamente che noi, gli uomini, possiamo anche essere “non uomini”. Mira cioè a ricordare che vi sono, nell'uomo, molte possibilità inumane. Ma non divide l'umanità in due parti», scrive Vittorini nell'allegato a una lettera indirizzata a Michel Arnaud (7 luglio 1947),⁴⁰³ intendendo sottolineare il profondo fraintendimento al quale era andato incontro il proprio romanzo con la scelta di *Les hommes et les autres* come titolo in lingua francese, da parte dell'editore svizzero.⁴⁰⁴ Come ha infatti messo in rilievo Raffaele Crovi,

Il fascismo è per Vittorini “mistificazione rivoluzionaria”, “conservatorismo”, “illibertà”; ciò nonostante, Vittorini è stato il primo intellettuale italiano a suggerire, nell'immediato secondo dopoguerra, cautele sulla demonizzazione dei singoli fascisti o sulla beatificazione dei singoli

⁴⁰³ AP, p. 124.

⁴⁰⁴ Ginevra, Édition du Continent, 1945, la traduzione è di A. e B. Mastrangelo. In Francia l'opera verrà tradotta nuovamente da M. Arnaud e pubblicata da Gallimard nel 1947. Nell'intervista con la giornalista inglese Kay Gittings, Vittorini chiarisce il senso nel quale intendeva la dicotomia tra “uomini” e “non-uomini”: «Le ho già detto che *Uomini e no* mi piace meno di *Conversazione*, ma ancor meno mi piace l'interpretazione che ne è stata data dalla stampa, come di un libro che divide gli uomini in due categorie: gli *uomini* e i *non-uomini*. Vi è nel testo un lungo capitolo che esclude esplicitamente un'interpretazione simile, suggerendo invece che, *noi, gli uomini, tutti gli uomini* siamo allo stesso tempo uomini e non uomini». L'intervista è pubblicata in LAS 2, pp. 326-336.

antifascisti, così come ha suggerito cautele sulla tendenza post-bellica a demonizzare (fino al punto di accusarle di nuovo fascismo) le democrazie cosiddette capitaliste dell'Occidente.⁴⁰⁵

Torniamo ad AM1 e alle pp. 414-421. Ventura non si fida più neppure della sua compagna, e teme che possa tradirlo rivelando la destinazione di una sua eventuale fuga. E a nulla servono le rassicurazioni di Siracusa, perché Ventura non trova altra soluzione che ricorrere al proprio fascismo:

«Puoi anche chiudermi qui nella a chiave qui nella stalla,» gli gridò. «Puoi anche leg[armi]—«O posso gli gridò. «Puoi anche lasciarmi qui legata e imbavagliata.» «O lasciarti qui morta \tolta di mezzo/» gli Ventura gli le disse, «con la vita e il collo spezzati...» [p. 214]

Nessun eufemismo: Ventura, che pure era «stato sempre sicuro, dalla fine della guerra, che non avrebbe più ucciso nessuno», come si legge nell'*incipit* del cap. LXXVII, AM1 p. 414, inficia le benevole parole di giustificazione e comprensione di Siracusa, in virtù di un istinto omicida che torna a manifestarsi, nonostante gli sforzi e la volontà di essere buono:

Disse [...] d'essere sicuro, per da un anno, che non era più un fascista, ch'era cambiato, invece \ma che/ doveva ammettere che lo era rimasto di esserlo rimasto. Si era, d'un tratto, accorto di esserlo ancora e \accorto, d'un tratto,/ che poteva uccidere ancora. Vero che per un anno era stato contento di come aveva vissuto con loro. «Fascista!» la ragazza gli gridò. Egli era sempre coi piedi di lei sotto le mani e glieli strinse fino a farla gridare \urlare/ ^{gemere} poi le prese [p. 415] di nuovo la vita. «Che cosa pensi di dire con questa parola?» le domandò. «Che sei «Vedi che lo sei ancora?» la ragazza gli gridò. [p. 414]

Si ripropone, a distanza di più di un anno, la scena di violenza con la quale erano stati introdotti i due personaggi. Tornando, infatti, alle prime pagine del romanzo, ricaviamo

⁴⁰⁵ Raffaele Crovi, *Attualità della testimonianza intellettuale di Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini, Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, Torino, Aragno, 2001, p. 12.

che la violenza con la quale Ventura aveva cercato di possedere Siracusa – che agli occhi di Fischio e Spine appariva infatti più come uno stupro che come un incontro tra amanti⁴⁰⁶ – aveva indotto la ragazza ad appellarlo proprio come fascista,⁴⁰⁷ salvo poi rimanere stupita per la reazione di lui, che «ora non era più così gallo»⁴⁰⁸ e, rialzatosi, le chiede spiegazioni. Le ragioni profonde di questo atteggiamento risiedono in quello che Vittorini immagina essere il sentimento provato dai giovani ex-fascisti, che «Pensano di essere stati “non-uomini”, pensano di non poter più essere veramente uomini dopo essere stati una volta “non-uomini”, e cercano una smentita, vogliono una speranza».⁴⁰⁹ La debolezza di chi ha aderito al fascismo si è infatti trasformata nell’incapacità di comunicare, in un silenzioso prendere atto del proprio errore senza tuttavia riuscire a perdonarsi («Sono difficili ad aprirsi. Il bisogno di aprirsi è quasi un bisogno di buttarsi allo sbaraglio, in loro, ma è anche bisogno di essere compresi, considerati»⁴¹⁰). Non a caso, Ventura si presenta dapprima come un uomo silenzioso dalla faccia cattiva, «chiuso nel suo silenzio da cui non era mai uscito, in quei giorni di viaggio comune, che per offrire all’uno o all’altro, pur senza insistere, il suo pane e companatico»⁴¹¹ affetto da un mutismo dal quale uscirà attraverso la riscoperta di una nuova dimensione comunitaria, dicendo «Andiamo tutti»,⁴¹² fino a diventare loquace quando riceverà da Fischio e Spine la possibilità di unirsi a loro nella ricostruzione del villaggio.

È proprio da ricondurre al crollo del sogno comunitario la deliberazione di uccidere la donna, arrivata dopo fasi successive di consapevolezza, decidere che non si sarebbe consegnato, decidere di andar via, decidere di andar via solo con lei, e infine ucciderla.⁴¹³

Poiché ormai aveva deciso. Da un pezzo aveva deciso di non consegnarsi o di andarsene con lei, o di non lasciarla dietro a sé come tutti i morti lasciatisi dietro. [p. 415]⁴¹⁴

⁴⁰⁶ ZA, seconda puntata, cap. XI, p. 68.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 67.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Vittorini, *Fascisti i giovani?*, cit., pp. 1 e 4 (= LAS 2, pp. 263-264).

⁴¹⁰ Elio Vittorini, *Fascisti i giovani?*, cit. p. 1, ora in LAS 2, p. 264.

⁴¹¹ ZA, prima puntata, cap. VI, p. 69, DMI, p. 30.

⁴¹² ZA, prima puntata, cap. VI, p. 71, DMI, p. 33.

⁴¹³ Cfr. AMI, p. 416.

⁴¹⁴ La carta, a partire da questo punto, è interamente cassata con fitte linee orizzontali che coprono sia il testo in rigo sia le varianti interlineari, risultando in larga parte illeggibile.

La deliberazione è poi accompagnata da una raffica di domande attraverso le quali Ventura chiede a Siracusa perché lo avesse chiamato fascista anche in occasioni in cui non sarebbe stato necessario usare tale aggettivo (p. 417: la pagina è in larga parte coperta da cassature in rigo e con ampie x che coprono alcuni blocchi di testo): è «per il modo fascista» (*ibidem*) che Ventura aveva avuto in quelle occasioni (la lite con Toma) e che continuava, ora, ad avere, che lei lo riteneva un fascista. Non vi è una distinzione di “gravità”, bensì un accostamento di atteggiamenti simili.

Le cc. 214-215 registrano un crescendo di tensione: la donna cerca, seppur al buio, il fucile che aveva riposto nella stalla, per minacciare Ventura, ma l'uomo non si mostra intimorito:

Chiedeva se ~~«oppure» avrebbe chiamato aiuto lo stesse minacciando e con quale arma pensasse di farli paura e lo stesse minacciando di chiamare aiuto, \o/ di prendere il fucile e sparargli addosso, far accorrere i cacciatori, catturarlo, di sparargli addosso col fucile che cercava catturarlo e consegnarlo, \o/ di prendere il fucile e sparargli addosso... chiede insomma di che lo minacciasse e se davvero pensasse di potergli far paura. «Ma capisco,» gli disse, «ch'io arriverò sempre prima a quello che io voglio?»~~ [p. 419]

L'ultima battuta che Ventura rivolge a Siracusa, cassata nella p. 419, verrà recuperata, con una più esplicita indicazione di cosa l'uomo avrebbe potuto fare *prima*, nella carta successiva:

E se anche fosse riuscita a prendere il fucile, sarebbe stato lui, il minuto dopo, a averlo in pugno. [...] «Sei in mia balia,» le disse. «Sono io che posso fare quello che voglio.» «Non puoi fare altro che andartene.» ~~«Prima ^{posso} ucciderti e poi andarmene. «Perché prima uccidermi?» «Perché l'ho deciso.» «Ma perché dovresti farlo? «Posso prima ucciderti.»~~ [p. 420]

Il manoscritto si chiude con il seguente brano (si veda la Figura 3):

«E ora lo avresti deciso?» «Ora l'ho deciso.» ~~La ragazza tornò a lottare contro le sue braccia, tornò anche a cercare di prendere il fucile, poi smise di nuovo e~~ Qui/ si sentì che la mucca accanto a loro ~~si metteva~~ stava mettendosi/ in piedi, e la ragazza tornò a lottare contro le sue braccia, tornò anche a cercare il fucile, poi smise di nuovo. «Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso. ~~anche farlo. Perché non dovrei se posso?»~~ \ non dovrei posso farlo. Perché non dovrei se posso?/ «c'è solo questo che posso fare.» ~~«posso farlo.»~~ «Non ne guadagni niente per andartene.» posso farlo» «Non ne avrai/ avresti/ nessun guadagno.» «Forse invece \Invece ho idea che/ ne avrei uno.» «Dovresti andartene solo lo stesso.» ~~«Forse non solo. Forse ho idea~~ «E invece ho l'idea che avrei il tuo fantasma.» un fantasma?» E forse \ «Non del tutto. *** da te avrei/ «Ho idea che avrei il tuo fantasma.» E forse «Non senza il tuo fantasma, ... forse.» «Credi che da me avresti un fant[asma?] «Non ne hai da nessuno.» «Ma credo che da te lo avrei.» ~~«Lo credi davvero?»~~ [p. 421]

Il problema al quale Ventura non trova una soluzione, è evidente, non è tanto quello di “esser perdonato”, quanto quello di “perdonarsi”: non basta il semplice «autoriconoscimento della colpa»⁴¹⁵ per liberarsi dal senso di colpa che, nel caso di Ventura, è colpa verso gli abitanti del villaggio ai quali aveva nascosto la verità, ma occorre un più profondo convincimento della propria non colpevolezza per eliminare ogni *fantasma*. Ventura si fa dunque nuovamente assassino per avere una *vera* colpa da scontare, per rievocare tutti i morti da lui provocati. Leggiamo ancora le argomentazioni di Ventura a confronto con quelle di Vittorini:

Di che cosa è, in effetti, la loro crisi? Fosse semplicemente di “colpevoli” sarebbe presto risolta con l'autoriconoscimento della colpa. Ma è di persone che “si credono colpevoli” senza propriamente esserlo, e non può risolverla, di loro, che chi riesce a convincersi di non essere colpevole. Se molti giovani hanno oggi la coscienza tranquilla è perché si sono convinti di

⁴¹⁵ Elio Vittorini, *Fascisti i giovani?*, cit., p. 1, ora in *LAS 2*, p. 264.

non aver commesso nessuna colpa, e non perché pensino di aver scontato in qualche modo (con la partecipazione alla lotta clandestina) la parte avuta (attiva o passiva) nel fascismo.⁴¹⁶

Si legga ora, alla luce di quanto osservato, un ultimo brano tratto dall'articolo del «Politecnico»,⁴¹⁷ con il quale chiudiamo il presente capitolo:

Questo, ora, io credo che si debba dirlo a ragazzi come quelli che mi scrivono oppressi da un sentimento d'inferiorità per essere stati “non-uomini”, “fascisti”. Potremmo lasciarli al loro sentimento d'inferiorità? Sarebbe lasciare che non diventino mai “uomini”. E che si corrompano; mentre in effetti, sono puri. [...] Voi avete dunque lo stesso diritto dei più vecchi antifascisti ad essere, oggi, antifascisti. Avete diritto a essere “uomini”.

⁴¹⁶ Elio Vittorini, *Fascisti i giovani*, cit., p. 1.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

CAPITOLO 2

Lo zio Agrippa passa in treno. L'edizione in rivista.

1. Cenni su «La Rassegna d'Italia» (in dialogo con «Il Politecnico»).

Dei rapporti tra Elio Vittorini e Francesco Flora, direttore della «Rassegna d'Italia»¹ durante i due anni di pubblicazione del romanzo, non si hanno notizie: niente rimane dell'archivio della rivista edita dalla casa editrice Gentile, che pubblicava la rivista insieme alla casa editrice Poligono,² e nessuna informazione si è ricavata dalle ricerche nell'archivio Vittorini e nei due fondi relativi a Francesco Flora, rispettivamente conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori³ e presso l'Università della Calabria.⁴

Flora (1891-1962)⁵ diresse la rivista per due anni, dalla fondazione, nel gennaio 1946, al dicembre 1948, quando gli subentrò Sergio Solmi, già redattore, che tenne la direzione

¹ Sulla storia della rivista si vedano Raffaella Solmi, *La Rassegna d'Italia 1946-1949*, in *Milano com'è*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 313-323; Antonio Carrannante, «La Rassegna d'Italia» (1946-1949) fra antico e nuovo, «Otto/Novecento» 1, 2001, pp. 59-86; Id., *Una rivista da studiare: «La Rassegna d'Italia» (1946-1949) (con l'indice dei collaboratori)*, «Bibliotheca» 1, 2006, pp. 148-188.

² Si veda *Editoria a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, introduzione di Ada Gigli Marchetti, Franco Angeli, Milano, 2013, p. 152: «Fondata da Gaetano Baldacci, Peppino Caprotti, e dall'avvocato e deputato Mario Paggi (1902-1964), con la collaborazione finanziaria dell'industriale tessile Romualdo Borletti. Con Rosa e Ballo, la Minuziano, il Poligono, le Edizioni della Meridiana e il Balcone, la Gentile diede vita alla COEDI, una concessionaria editoriale, la cui direzione venne affidata a Paolo Grassi. [...] Tra le pubblicazioni periodiche si ricorda «La Rassegna d'Italia», curata da Francesco Flora con il contributo di Benedetto Croce. Alla realizzazione della rivista partecipò anche la casa editrice Poligono».

³ Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Francesco Flora.

⁴ Arcavacata di Rende (CS), Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria, Archivio Francesco Flora, il cui contenuto è pubblicato in *Archivio Francesco Flora: sezione 1., Carteggi, Serie A, B, C: schede e indici elettronici*, a cura di Gabriella Donnici e Francesco Iusi; con una nota sul Progetto Archivio Flora di Carmela Reale, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

⁵ Fondamentale fu il lavoro di Flora presso Mondadori, dagli anni Trenta agli anni Sessanta, in qualità di direttore della collana «Classici italiani» (1933-1960) e di curatore dell'edizione di *Tutte le opere di Giacomo Leopardi* a partire dal 1937. Gli anni che avevano preceduto il trasferimento a Milano lo avevano visto impegnato come critico letterario, pubblicista, e redattore (dal 1923) della rivista di Benedetto Croce «La Critica», in seno alla quale giunge a maturazione

per un solo anno, dal gennaio al dicembre 1949,⁶ quando le pubblicazioni cessarono improvvisamente, dopo un numero doppio dedicato a Goethe.⁷

È sotto l'egida crociana⁸ (la rivista è una ideale continuatrice di «Aretusa» e della «Critica», le cui esperienze si chiudono rispettivamente nel 1946 e nel 1944⁹), nutrita delle speranze postbelliche legate alla ricostruzione e al progresso civile e culturale, che si erano aperte le pubblicazioni:¹⁰

Le lettere e le arti, la filosofia, la storia, le scienze, la vita morale, economica e politica, e quella parte che in ogni tecnica o metodo matematico è dottrina e storia umanistica saranno la materia di questa rassegna mensile, alla quale collaboreranno i cultori più insigni delle singole arti e scienze, gli scrittori più illustri italiani e stranieri. [...] Uomini di passione, non di parte, su tutte le passioni eserciteremo quella della verità. Le testimonianze più significative della presente cultura, con saggi letterari, filosofici, storici, scientifici, accanto a prose di romanzo, esprimeranno il rinnovamento della presente Italia.¹¹

La volontà di *Flora* e della rivista è quella di rifondare la cultura italiana sotto un ideale di rinnovato umanesimo, nel quale avrebbero dovuto avere uno spazio di rilievo, oltre alle scienze umane, vale a dire quelle propriamente “crociane”, anche le cosiddette scienze “dure”, «ogni tecnica o metodo matematico». *Flora* ripropone, dunque, in termini

la matrice crociana del suo pensiero. Per un più dettagliato profilo si veda Massimo Onofri, *Francesco Flora, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma, Treccani, 1997, consultabile in rete http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-flora_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 5 luglio 2018). Sulla direzione dei “Classici italiani” si vedano Maria Villano, *I “Classici italiani” Mondadori sotto la direzione di Francesco Flora*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell’editoria in Italia», XII, 2/2006, pp. 17-21 e *Ead.*, *Francesco Flora e l’officina dei “Classici italiani”*, in *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, ISU Università Cattolica, Milano 2007, pp. 71-110.

⁶ Tralasciamo, in questo paragrafo, l’ultimo anno di vita della rivista, essendo fuori dal nostro campo d’indagine. Basti tuttavia segnalare che il mutamento alla direzione della rivista portò con sé alcuni importanti mutamenti sia nella distribuzione delle diverse sezioni della rivista, sia nei contenuti, dedicandosi ora ai «problemi cruciali della cultura italiana di oggi, sicura che i nuovi e più validi orientamenti non potranno sorgere che da una aperta consapevolezza dei loro termini, e del conseguente loro approfondimento», senza rinunciare ad aprirsi alla cultura europea (Sergio Solmi, 1949, «La Rassegna d’Italia» 1, 1949), in quello che Carrannante ha definito uno «sforzio di equilibrio fra novità e continuità, fra tradizione e rivoluzione» (Antonio Carrannante, *Una rivista da studiare: «La Rassegna d’Italia»*, cit., pp. 148-188).

⁷ Antonio Carrannante, *“La Rassegna d’Italia” (1946-1949) fra antico e nuovo*, cit., p. 84: «La morte della “Rassegna d’Italia” dovette avvenire in maniera improvvisa, in larga misura imprevedibile, perché questo fascicolo doppio, che avrebbe segnato la fine della rivista, annunciava, nei prossimi fascicoli, numerosi e interessanti saggi dei più diversi collaboratori». Raffaella Solmi, *La Rassegna d’Italia 1946-1949*, cit., p. 323 aveva invece addotto motivazioni economiche, cui si erano sommati gli «impegni personali dei curatori della rivista» e «la necessità di una pausa dopo il fervore dei quattro anni trascorsi».

⁸ A Croce è dedicato il secondo numero della rivista, febbraio-marzo 1946.

⁹ Cfr. Antonio Carrannante, *Una rivista da studiare: «La Rassegna d’Italia»*, cit., p. 148.

¹⁰ Ogni numero era suddiviso in sei sezioni, che possono aiutare a inquadrare i temi principali della rivista: “Le lettere e le arti”, “Vivaio”, “Il romanzo”, “Idee e miti del tempo”, “Le cronache”, “I libri”. Con il cambio di direzione si avranno alcune modifiche nella struttura della rivista: “Articoli e saggi”, “Le recensioni”, “I nostri editori”.

¹¹ Francesco Flora, *L’ufficio delle lettere*, «La Rassegna d’Italia» 1, gennaio 1946, pp. 3-9, la citazione a p. 3, in seguito ripubblicato, con lo stesso titolo, in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, Messina, D’Anna, 1949, pp. 286-295, la citazione a p. 286.

nuovi l'interesse che egli stesso, negli anni '30, aveva rivolto al rapporto fra uomo e macchina (nel volume *Civiltà del Novecento*, Bari, Laterza, 1934, riedito, con aggiunte nel 1949), anticipando alcune delle questioni alle quali Vittorini stesso si dedicherà a partire dagli anni '50. Questo aspetto consente di notare come la formazione crociana del direttore della rivista e di molti collaboratori non fosse stata assunta acriticamente, ma fosse considerata come punto di partenza per un suo sviluppo dialettico e critico, e soprattutto libero «dagli schemi più rigidi del crocianesimo»,¹² affinché si potesse stabilire un proficuo dibattito fra le diverse “anime” della rivista.¹³

Nonostante vi sia una comune volontà di rinnovamento individuata nel valore della cultura e nella ricerca della verità, l'impostazione dell'editoriale d'apertura della «Rassegna d'Italia» ha un tono e un contenuto del tutto differenti rispetto a quello che aveva aperto, nel settembre 1945 il primo numero del «Politecnico», nel quale la «nuova cultura» era tale in quanto anti-crociana, anti-platonica e anti-cristiana, non tanto per una rigida contrapposizione ideologica, quanto per il fatto che *quella* cultura non aveva saputo impedire gli orrori del fascismo:

Di chi è la sconfitta più grave in tutto questo che è accaduto? Vi era bene qualcosa che, attraverso i secoli, ci aveva insegnato a considerare sacra l'esistenza dei bambini. Anche di ogni conquista civile dell'uomo ci aveva insegnato ch'era sacra; lo stesso del pane; lo stesso del lavoro. E se ora milioni di bambini sono stati uccisi, se tanto che era sacro è stato lo stesso colpito e distrutto, la sconfitta è anzitutto di questa «cosa» che c'insegnava la inviolabilità loro. Non è anzitutto di questa «cosa» che c'insegnava l'inviolabilità loro?

Questa «cosa», voglio subito dirlo, non è altro che la cultura: lei che è stata pensiero greco, ellenismo, romanesimo, cristianesimo latino, cristianesimo medioevale, umanesimo, riforma, illuminismo, liberalismo, ecc., e che oggi fa massa intorno ai nomi di Thomas Mann e Benedetto Croce, Benda, Huitzinga, Dewey, Maritain, Bernanos e Unamuno, Lin Yutang e Santayana, Valéry, Gide e Berdiaev.¹⁴

La motivazione è contenuta nell'ultima parte del brano appena riportato: lo stesso Benedetto Croce, sotto il cui magistero Flora stesso si era formato e aveva fondato la

¹² Antonio Carrannante, *Una rivista da studiare: «La Rassegna d'Italia»*, cit., p. 150.

¹³ Segnaliamo un breve elenco dei collaboratori della rivista: Luciano Anceschi, Sergio Antonielli, Riccardo Bacchelli, Carlo Bo, Giosuè Bonfanti, Albo Borlenghi, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Carlo Dionisotti, Gillo Dorfles, Enrico Falqui, Giansiro Ferrata (con otto articoli: segnaliamo questo dato, vista l'attiva partecipazione di Ferrata al «Politecnico»), Franco Fortini (due soli articoli), Mario Fubini, Carlo Emilio Gadda, Oreste Macrì, Massimo Mila, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Giuseppe Petronio, Fernanda Pivano, Ervinio Pocar, Salvatore Quasimodo, Domenico Rea, Lalla Romano, Alberto Savinio, Vittorio Sereni, Leo Spitzer, Giovanni Titta-Rosa, Giuseppe Ungaretti.

¹⁴ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1.

rivista, è indicato da Vittorini come uno dei maggiori esponenti di quella cultura nei confronti della quale era necessaria una presa di distanza e un rinnovamento, inteso principalmente in senso anti-idealistico e anti-dottrinale. Un articolo che Vittorini scrisse per «l'Unità» il 20 maggio 1945¹⁵ intitolato *La dittatura dell'idealismo* ci può venire in aiuto per argomentare le ragioni del rifiuto, nello specifico, dell'idealismo (crociano e gentiliano):

Il fascismo pretendeva di essere «la vita»; voleva imporre alla cultura se stesso come vita; e gli uomini della cultura si sono ritrovati costretti a tenersi fuori dalla vita per tenersi fuori dalla sostanza del fascismo. [...] Gli uomini della cultura hanno potuto resistere in Italia alle pressioni del fascismo perché avevano nella cultura una loro tradizione di isolamento e un loro mondo chiuso. [...] Tutta la cultura italiana, l'alta, la media e la bassa, ebbe finalmente un indirizzo: quello idealista; e si convinse di essere, per natura, al di sopra della vita. L'idealismo le insegnava che non vi è nulla da apprendere o ricevere dalla vita, che la vita in sé non esiste, che esiste solo l'idea, che l'idea crea, suscita a forma la vita, e che sta alla cultura, come depositaria dell'idea, di dare significato e realtà alla vita. [...] Ma certo la cultura italiana si è salvata dal fascismo perché si era già perduta nell'idealismo.

Da questa riflessione nasceranno quelle, cronologicamente vicine, tracciate nella *Nota* all'edizione del 1945 di *Uomini e no*, e nel programma del «Politecnico»,¹⁶ nei quali si fa riferimento al dovere della cultura di partecipare alla «rigenerazione della società italiana»¹⁷ e alla necessità «che gli uomini di cultura sappiano uscire dal chiuso della loro particolare forma di cultura valido soltanto per loro».¹⁸

È probabilmente in risposta (o pensando) a queste parole che Flora si assume – in quanto intellettuale – la piena responsabilità di quanto accaduto durante la guerra, precisando tuttavia la necessità che non ci si fermi al «masochismo» o alla condanna dell'avversario, ma che si riesca a dare avvio a un rinnovamento partendo da ciò che ha positivamente influito sulla civiltà:

Ma, tornando al punto essenziale, dopo queste premesse, noi ci chiediamo: non hanno alcuna responsabilità le lettere nello scoppio dell'ultima guerra? [...] In una atmosfera che è a dir mondiale, contro cui invano reagì la mente di pochi e il coraggio di pochissimi, accusati ieri – e forse ancora oggi – di non intendere la novità operosa dei tempi, tra i mandanti consapevoli o meno consapevoli delle presenti rovine furono uomini di pensieri, scrittori,

¹⁵ Ora in *LAS* 2, pp. 210-211.

¹⁶ In *LAS* 2, pp. 215-225.

¹⁷ *Ivi*, p. 215.

¹⁸ *Ibidem*.

*artisti, tecnici d'ogni nazione, che dimenticando il loro ufficio genuino si impegnarono con leggerezza o con livore nel compito scellerato di mostrare la nullità della ragione umana e dell'umana morale: la vanità della storia e dell'incivilimento. [...] Ebbene: tocca a noi virilmente accettare la nostra responsabilità: tutto ciò che di simili dottrine per qualche periodo o per qualche istante allettò il nostro pensiero e la nostra opera, fu un modo di collaborare alla presente tragedia [...]. Noi rispetteremo l'uomo, dovunque egli sia, anche se fu nostro avversario politico e letterario. Tutti abbiamo sofferto, in una vicenda che sembrò volersi chiudere con la minaccia di un suicidio universale: il tempo gladiatorio delle polemiche ci sembra terribilmente anacronistico: una profonda pietas della nostra patria ci porta a voler porre in luce non quello che fu decadenza umana, ma quello che, non ostante errori e deviazioni, fu positiva collaborazione alla civiltà, o con le lettere e le scienze o con le arti, e cioè con quella fedeltà a certi supremi valori spirituali, per la quale l'Italia è ancor oggi uno dei più sani paesi della terra.*¹⁹

In entrambi gli intellettuali, tuttavia, è chiara la via da seguire per la ricostruzione, poiché coincide nell'*umanesimo*, che i due professano seguendo le proprie inclinazioni culturali e politiche, Flora con patriottico ottimismo, Vittorini con spirito internazionale e con una progettualità che desidera andare oltre il campo delimitato dagli intellettuali al fine di «lottare contro la fame e le sofferenze».²⁰

Differente è, inoltre, il pubblico delle due riviste: «La Rassegna d'Italia» si rivolge alla classe intellettuale²¹ (essa, per altro, ha un taglio prettamente letterario ed è infatti inserita fra le riviste letterarie nell'inchiesta *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962), la seconda, almeno nelle intenzioni, è aperta a un vasto pubblico formato sia da lettori colti sia, soprattutto, da lettori di varia estrazione sociale in cerca di una cultura saldamente ancorata all'attualità e ai problemi della ricostruzione.

Risiede in queste differenti scelte anche la programmatica presa di posizione di Flora che, sin dal primo numero della rivista, si dichiara esterno a ogni dibattito politico in corso e chiede ai collaboratori della rivista di evitare le polemiche e gli scontri:

Il suo proposito non era solo quello di porsi come terza forza equilibratrice tra le tendenze estreme, ma di promuovere l'avvicinamento di artisti e uomini di pensiero delle posizioni più diverse in una indipendente e superiore società della cultura. Nel quadro fluido e confuso del dopoguerra, dove non era ancora sopravvenuto l'irrigidirsi delle posizioni e l'inasprirsi dei conflitti, appariva legittimo un tentativo di comprensione, di conciliazione e di sintesi. In questo spirito va inteso l'invito alla collaborazione rivolta da Flora in quelle prime pagine

¹⁹ Francesco Flora, *L'ufficio delle lettere*, cit., pp. 7-9 (= pp. 292-295). I corsivi sono d'autore.

²⁰ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, cit., ora in *LAS 2*, p. 236.

²¹ Cfr. Francesco Flora, *L'ufficio delle lettere*, cit., p. 4 (= p. 288): «E, se è lecito manifestare una molto onesta ambizione, noi vorremmo tendere ad una rivista in cui ogni uomo di cultura trovi sempre una compagnia, e spesso, per l'autorità dei maggiori scrittori, trovi un'altra guida».

programmatiche agli scrittori di tutte le correnti, purché disposti a posporre le tesi politiche e teoriche da loro abbracciate all'adesione ad una più alta politica della cultura che le permettesse di svolgere il suo ufficio storico di guida e maestra di civiltà e di salvaguardia dei supremi valori dello [sic] sintesi.²²

Viene dunque da chiedersi quali siano le ragioni che spinsero Vittorini, a due anni dalle affermazioni fatte nel settimanale einaudiano, a pubblicare il suo nuovo romanzo proprio in una sede come «La Rassegna d'Italia». Come si è già detto, non siamo in possesso di testimonianze dirette che possano supportare la nostra tesi, tuttavia la stessa collocazione cronologica degli eventi può venirci in aiuto: il romanzo è stato pubblicato a partire dal febbraio 1947, e presumibilmente avviato a partire dagli ultimi mesi del 1946, date che, se collegate con la cronologia delle pubblicazioni del «Politecnico», ci consentono di affermare le ragioni della scelta di Vittorini. La rivista einaudiana, dal maggio 1946 (n. 28) si era trasformata in “Mensile di cultura contemporanea” e dal n. 33-34 aveva ancora cambiato il sottotitolo in “Rivista di cultura contemporanea”, con mutamenti che, come abbiamo visto nel cap. 1, § 2.3.6 interessano non solo la cadenza delle uscite e la materialità della rivista, ma anche i contenuti e l'indirizzo ideologico della rivista: è proprio in corrispondenza con l'uscita della prima puntata di *ZA* che Vittorini pubblica sul n. 35 del «Politecnico» (gennaio-marzo 1947)²³ la celebre *Polemica e cultura. Lettera a Togliatti*, viva testimonianza di come il legame con PCI si stesse ormai incrinando, e, pur rimanendo fermo nelle proprie posizioni anticrociane, articolasse ulteriormente il discorso condotto nelle prime pagine della rivista puntualizzando come

Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo *ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre*, e porre accanto alle esigenze che pone la politica, porre *in più* delle esigenze che pone la politica.²⁴

Se colleghiamo questa dichiarazione di Vittorini con quanto Flora scrive in *Indipendenza della cultura*, articolo uscito quando ormai l'esperienza del «Politecnico» si era conclusa, nel n. 4 del 1948, noteremo ulteriori elementi che ci consentono di proseguire nel

²² Raffaella Solmi, *La Rassegna d'Italia 1946-1949*, cit., p. 314.

²³ Elio Vittorini, *Polemica e cultura. Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico» 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106, ora in *LAS 2*, pp. 394-416.

²⁴ *Ivi*, p. 106 (*LAS 2*, p. 415).

confronto fra le posizioni di Flora e quelle vittoriniane. Citiamo qualche passaggio significativo:

Alle arti della mente non si riconosce oggi la loro autonomia, il diritto (che coincide col dovere) di professare la verità, prima di ogni fazione e di ogni privata passione. Non si riconosce a queste arti (e forse neppure alla matematica e alla geometria) quel valore che è la verità stessa della mente umana, spoglia, quanto ad uomo è possibile, di tutte le concessioni e fragilità: un valore che quando io ridefinivo orfico parve, ahimè, un vecchio rigurgito di mitologia greca. [...] Chi pretende di fermare o guidare l'ispirazione degli artisti e dei pensatori, nuoce al popolo che egli presume difendere, nuoce alla società presente e futura, uccidendo esperienze d'arte e di pensiero che giovano tutti gli uomini.²⁵

È proprio nella strenua difesa di una cultura che sia indipendente da ingerenze esterne, che non lasci libero l'artista nella propria ricerca intellettuale, che risiede allora il punto di contatto fra i due intellettuali, anche in virtù di quell'unione fra le arti e gli artisti, superate le differenze fra le varie correnti, auspicata più volte da Flora nel suo editoriale:

E chiuso il processo che s'è detto dell'epurazione noi vorremmo ritrovare una solidarietà civile tra tutti gli scrittori italiani che siano degni del nome: che non siano stati cioè apologisti corrotti del regime e della sua guerra. Porteremo così un contributo alla fondazione della società internazionale degli scrittori, che dovrà esercitare un suo ufficio di altissimo equilibrio politico nelle relazioni interne ed estere. [...] *E ci sembra che si debbano mettere a contatto gli uomini vivi di tutte le generazioni e di tutte le correnti, per un lavoro civile e solidale. In quest'opera del pensiero e dell'arte noi possiamo collocare le speranze di una rinascita italiana, le premesse del rinnovamento politico ed economico del paese. L'Italia è pur sempre necessaria alla civiltà.*²⁶

Sarà solo nel 1948 che anche Vittorini maturerà una posizione assimilabile (ma ancora problematica, dialettica, perché non chiusa nel solo ambito del mondo intellettuale, bensì volta a considerare l'intero campo di forze coinvolte: gli intellettuali, la politica, la società) a quella espressa da Flora, e sarà proprio alle pagine della «Rassegna d'Italia», nell'unico intervento che porta la sua firma (oltre allo *Zio Agrippa passa in treno*), dal titolo *L'arte è «engagement» naturale*,²⁷ che Vittorini affiderà le proprie idee, l'anno seguente. Riportiamo alcuni passaggi significativi:

²⁵ Francesco Flora, *Indipendenza della cultura*, «La Rassegna d'Italia» 4, 1948, pp. 453-458, le citazioni alle pp. 453 e 455 (ripubblicato in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, cit., pp. 133-139, le citazioni alle pp. 133 e 136).

²⁶ Francesco Flora, *L'ufficio delle lettere*, cit., pp. 4 e 9 (= pp. 289 e 295).

²⁷ «La Rassegna d'Italia» 3, 1949, pp. 249-255 (ripubblicato in Elio Vittorini, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, introduzione di Raffaele Crovi, Torino, Aragno Editore, 2001, pp. 278-287 e in *LAS 2*, pp. 519-531, da cui citiamo), pubblicazione parziale dell'intervento preparato in occasione delle «Rencontres Internationales

L'attività artistica è *conoscitiva* di per sé stessa. Ci fa conoscere qualcosa della realtà ch'essa soltanto sa farci conoscere e che le altre attività conoscitive non possono farci conoscere. Essa non *traduce* in forme d'arte le stesse cose che ci dà la filosofia o la politica. Il Partenone non ci dà un corrispettivo artistico d'una certa filosofia greca, ma qualcosa che, mancando il Partenone, non si sarebbe mai conosciuta. [...] Su questo punto si è tornati indietro dalle sensate premesse di Benedetto Croce alla sua estetica. Per reazione all'insensatezza cui l'estetica crociana ha portato, poi, in pratica? Ma non ci si illuda di essere andati avanti. Si è tornati indietro. [...] Si badi bene. Io non alzo contro un simile scandalo la formula estetizzante dell'*arte per l'arte*. L'arte per l'arte significa che l'arte è fine a sé stessa, ma che è *solo* fine a sé stessa, e che lo è nel posto inferiore e solitario assegnatole dalla metafisica [...] Neanche in nome di una rivoluzione si può dire come e che cosa scrivere, come e di che cosa far musica, come e che cosa dipingere, e via di seguito.²⁸

L'intervento ginevrino destò l'interesse di molti intellettuali, fra i quali Franco Fortini, che aveva fatto notare a Vittorini le aporie e le incongruenze del proprio discorso («Che il "Poli" e le idee – anche comuni – che c'erano dentro siano state soltanto un umore, una stagione, una variazione pubblicitaria dell'autore di *Uomini e no?*»²⁹), senza tuttavia sortire alcun risultato e anzi consentendo a Vittorini di prendere una posizione ancora più ferma di fronte alle ingerenze politiche:

e consegniamo praticamente ai politici le chiavi della cittadella delle arti. Dunque dobbiamo tener duro sul punto che l'arte è conoscenza, anche a costo di negare la parte di azione ch'essa ha pure. Forse ci renderemo, restando indipendenti, la nostra importanza segreta, che è quella che più conta.³⁰

2. *Il testimone*

L'uscita delle puntate del romanzo dà una prima stabilizzazione testuale al romanzo, che risulta tuttavia mutilo di alcune significative parti, in luogo delle quali, com'è noto,

de Genève», 1-9 settembre 1948 e pubblicato integralmente in *Débat sur l'art contemporaine*, Neuchâtel-Genève, Éditions de la Baconnière, 1949 (trad. di Michel Arnaud), e in *Dibattito sull'arte contemporanea*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954, pp. 159-178 (quest'ultimo è il testo presente in *LAS 2*).

²⁸ Citiamo da *LAS 2*, pp. 523-525.

²⁹ Franco Fortini a Elio Vittorini, 1 settembre 1948, in *Globalizzazione e identità*, «L'ospite ingrato», annuario del Centro studi Franco Fortini, 3, 2000, p. 228, citata anche in *LAS 2*, p. 532.

³⁰ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 24 settembre 1948, in *AP*, p. 218.

Vittorini pone le sinossi che riassumono, negli elementi generali, il contenuto dei capitoli mancanti. Riproponiamo il quadro delle uscite nella loro cadenza mensile:

- prima puntata*: capp. I-VI, n. 2, febbraio 1947, pp. 57-71;
seconda puntata: capp. VII-XIII, n. 3, marzo 1947, pp. 57-71;
terza puntata: capp. XIV-XXVIII, n. 4, aprile 1947, pp. 58-85;
quarta puntata: capp. XXIX-XXXVI, n. 5, maggio 1947, pp. 54-66;
quinta puntata: capp. XXXVII-XL, n. 6, settembre-ottobre 1947, pp. 65-82;
sesta puntata: capp. XLI-XLVI, nn. 11-12, novembre-dicembre 1947, pp. 60-83;
settima puntata: capp. XLVII-L, n. 1, gennaio 1948, pp. 69-82;
ottava puntata: capp. LI-LIV, n. 2, febbraio 1948, pp. 176-191;
nona puntata: capp. LIV (*continua*)-LV, n. 3, marzo 1948, pp. 324-334;
decima puntata: capp. LV (*continua*)-LII, n. 4, aprile 1948, pp. 437-452;
undicesima puntata: capp. LII-LVIII, 5, maggio 1948, pp. 570-583;
dodicesima puntata: capp. LVI (sinossi: cinque capitoli)-LXV, n. 6, giugno 1948, pp. 665-677;³¹
tredecima puntata: capp. LXVI-LXVIII, n. 7, luglio 1948, pp. 770-778;
quattordicesima puntata: capp. (sinossi: cap. LXIX) LXXIII-LXVII, n. 8, agosto 1948, pp. 864-888;
quindicesima puntata: capp. LXXVIII-LXXIX (sinossi: capp. LXXX-XCIV), n. 9, settembre 1948, pp. 967-972.

Non siamo in grado di determinare con certezza i criteri che hanno condotto alla suddivisione dei capitoli nelle quindici puntate né quelle che hanno determinato la scelta di eliminare alcuni capitoli in vece dei quali sono collocate le sinossi. Si può supporre, tuttavia, che sia stato Vittorini stesso a decidere, perché nella corrispondenza inviata durante il periodo di stesura del romanzo l'autore fa frequente riferimento ai tempi della scrittura scanditi in "puntate"³² e non in capitoli,³³ e si deve dunque credere che i tempi della scrittura dipendessero in larga parte dai tempi di pubblicazione delle puntate.

³¹ La numerazione dei capitoli è errata, dal momento che, nella decima puntata si salta dal cap. LV al cap. LII (quest'ultimo numero di capitolo ripreso anche nella puntata successiva), e tra undicesima e dodicesima puntata si passa dal cap. LVIII al cap. LVI.

³² Si vedano le lettere di Vittorini a Michel Arnaud, 19 aprile 1947 («faccio seguito alla mia ultima lettera per mandarti le prime tre puntate del mio nuovo romanzo. [...] Le puntate del romanzo saranno dieci o dodici»), a Franco Fortini, primi giorni di giugno 1947 («Io, quando torno, dovrò pensare soltanto alla prossima puntata del mio romanzo») rispettivamente in *AP*, pp. 117 e 122.

³³ L'unico caso in cui l'autore fa riferimento ai capitoli del romanzo è stato rintracciato nella lettera del 6 marzo 1947 (quindi alla stessa altezza cronologica della seconda puntata) indirizzata a Giacomo Debenedetti, ora in *AP*, p. 110: «Ti mando questo primo capitolo di un romanzo che sto scrivendo». È possibile, tuttavia, che si debba intendere questo termine nell'accezione con la quale Vittorini lo userà più avanti, quando, parlando dei titoli di quelle che noi abbiamo scelto di chiamare "sezioni", si riferisce a esse denominandole capitoli.

A corroborare questa opinione concorre anche il fatto che il testo di AM1 prenda avvio dal capitolo XXXIII (questa la numerazione sul manoscritto stesso), proprio in corrispondenza dell'inizio della quinta puntata, elemento che ci consente di ipotizzare che la perdita delle pagine precedenti possa essere imputabile alla consegna in blocco di quella porzione di romanzo. Riguardo alle carte di AM1 a nostra disposizione, invece, si nota come quasi in nessun caso vi sia una corrispondenza fra la distribuzione delle pagine e la successiva suddivisione in puntate, elemento che ci induce a ritenere che la scrittura procedesse secondo una progettata suddivisione in puntate. Come si nota nella tabella che riportiamo sotto, infatti, per la settima, nona, undicesima dodicesima e tredicesima puntata abbiamo l'assoluta certezza che l'autore non avesse supposto uno smembramento delle carte, essendo i capitoli di due diverse puntate scritti di seguito nella stessa pagina, mentre nei rimanenti casi il punto di raccordo fra una puntata e la successiva è contenuto in corrispondenza delle lacune che abbiamo individuato nel § 2.1 del cap. 1, e dunque non si può sapere in che punto della pagina prendesse avvio ciascun capitolo.

Pagine AM1	Capitoli (secondo la numerazione di AM1)	Capitoli (secondo la numerazione di Z4)	Puntate di Z4
		I	Prima puntata
		II	
		III	
		IV	
		V	
		VI	
		VII	Seconda puntata
		VIII	
		IX	
		X	
		XI	
		XII	
		XIII	Terza puntata
		XIV	
		XV	
		XVI	
		XVII	
		XVIII	
		XIX	
		XX	
		XXI	
		XXII	
		XXIII	
		XXIV	
		XXV	
		XXVI	
		XXVII	
		XXVIII	
		XXIX	Quarta puntata
		XXX	

		XXXI	
		XXXII	
		XXXIII	
		XXXIV	
		XXXV	
		XXXVI	
pp. 1-8	XXXIII	XXXVII	Quinta puntata
pp. 8-23	XXXIV	XXXVIII	
pp. 23-34	XXXV	XXXIX	
pp. 35-48	XXXVI	XL	Sesta puntata
pp. 49-63	XXXVII	XLI	
pp. 64-68	XXXVIII	XLII	
pp. 68-73	XXXIX	XLIII	
pp. 74-84	XL	XLIV	
pp. 84-94	XLI	XLV	
pp. 94-102	XLII	XLVI	Settima puntata
pp. 102-105	XLIII	XLVII	
pp. 105-111	XLIV	XLVIII	
pp. 112-118	XLVI (<i>sic</i>)	XLIX	
pp. 119-122	XLVII	L	
pp. 123-125	XLVIII	LI	Ottava puntata
pp. 125-133	XLVIII (<i>sic</i>)	LII	
pp. 133-139	XLIX	LIII	
pp. 139-154	L	LIV	
pp. 154-165	L (<i>continua</i>)		
pp. 165-177	L (<i>continua</i>)	LV	Nona puntata
pp. 178-191	L (<i>continua</i>)		
pp. 191-195	LII (<i>sic: invece di LI</i>)	<i>manca</i>	Decima puntata
pp. 196-204 pp. 205-207 (<i>continua dalla p. 204 senza interruzioni</i>)	LII (<i>continua</i>)	LII (<i>sic</i>)	
pp. 207-228	LII (<i>continua</i>)		
pp. 228-252	LIII	<i>manca</i>	Undicesima puntata
pp. 252-267	LIV	LVII	
pp. 267-278	LV	LVIII (<i>sic</i>)	
pp. 278-303	LVI	LVI (<i>sic</i>)	
pp. 303-329 pp. 330-339 pp. 339-344 pp. 345-351	LVII LVIII LIX LX	<i>(omessi 5 capitoli con sinossi)</i>	
pp. 352-358	LXI		LXV
pp. 358-371	LXII	LXVI	Tredicesima puntata
pp. 372-379	LXIII	LXVII	
pp. 379-381	LXIV	LXVIII	
pp. 382-392 pp. 393-404 pp. 404-413	LXV LXVI LXVIII	LXIX (<i>in sinossi</i>)	Quattordicesima puntata
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXIII	
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXIV	
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXV	
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXVI	
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXVII	
p. 414	LXXVI	LXXVIII	Quindicesima puntata
pp. 414-421	LXXVII	LXXIX	
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXX-XCIV	

		<i>(in sinossi)</i>	
--	--	---------------------	--

Tabella 3. Le carte di AM1 e l'edizione di *ZA*.

Il dato più evidente è la differente numerazione dei capitoli, pur nella sostanziale coincidenza della loro suddivisione, nella parte iniziale del romanzo: in AM1 la narrazione prende avvio al cap. XXXIII, il cui testo corrisponde a quello di *ZA* cap. XXXVII. La numerazione risulta dunque sfalsata, rispetto al manoscritto, di cinque capitoli, recuperando alcune posizioni solo per via dell'erronea denominazione del numero di capitolo XLVIII. Il cap. L, invece, è suddiviso, in *ZA* in due capitoli (LIV-LV). Nella decima e undicesima puntata di *ZA* si registrano rispettivamente l'assenza di due capitoli presenti invece in AM1, il cap. LII (errore per LI), contenuto, nelle pp. 191-195,³⁴ e del cap. LIII, contenuto nelle pp. 228- 252 di AM1. I capitoli sostituiti, nell'edizione in puntate, dalle brevi sinossi, invece, sono interamente presenti in AM1, rispettivamente sotto la numerazione LVII, LVIII, LIX, LX (pp. 303-351) e LXV, LXVI, LXVIII.

Il testo di *ZA* segue, senza sostanziali mutamenti (ma con alcune varianti che riporteremo in seguito), quello di AM1, con la necessaria precisazione che l'autore sceglie, per l'edizione, una disposizione del testo diametralmente opposta a quella presente sulle carte, probabilmente stabilita durante una fase dattiloscritta, andata perduta:³⁵ mentre in queste ultime la scrittura scorre continua e quasi del tutto priva di a capo, né per mettere in rilievo i capoversi né per i dialoghi, nel caso di *ZA*, la narrazione, oltre che divisa in capoversi, prevede la disposizione di ciascuna battuta di dialogo in un rigo diverso ed enfatizza, proprio attraverso gli a capo, i passi nei quali il tono elencatorio conferisce al testo una maggiore ritmicità. Si veda il seguente esempio tratto da *ZA*, sesta puntata, cap. XLIII, p. 70:

Sono i paesi con cinquantamila finestre nere che non s'illuminano mai o ardono di un lumino da morti;
 — e sono le strade dei viaggi in rimorchi di camion dove si viaggia e non si mangia e non si dorme come se fosse già il viaggio dell'oltretomba;
 — i quartieri dove ogni muro è un rifiuto di muro;
 — i capolinea dove si scende da un tram per rincasare e invece ci si siede su una panchina di ferro;

³⁴ Cfr. *supra*, p. 179 e ss. e *infra*, p. 300.

³⁵ Non riteniamo che possa essere il frutto di interventi redazionali poiché la medesima disposizione si ripete anche in *DMI*.

– le periferie dove passa un vigile vestito di nero che d’un tratto si ferma e appoggia la sua faccia su cemento e piange.

Benché poche, tuttavia, le varianti presenti nell’edizione in puntate rispetto al manoscritto ci permettono di affermare che il testo, tra la fase manoscritta e le stampe, sia stato nuovamente rivisto e corretto dall’autore, probabilmente nel corso della redazione dattiloscritta o in occasione della correzione delle bozze, elemento confermato dalla presenza, in FEV, fasc. 6, b. 14 (testimone AD1, cfr. cap. 3, § 1), di alcune pagine (cc. 25-32 e cc. 82-87) presumibilmente tratte da una bozza in colonna esemplata sul testo di AM1, migrate poi tra i materiali di lavorazione dell’edizione in volume, a dimostrazione della fluidità di questa fase elaborativa.³⁶

Le varianti fra i due testimoni – se si escludono i casi di sostituzione tra sinonimi – possono ricondursi prevalentemente all’esigenza di ridurre il testo e di concentrare la narrazione,³⁷ un bisogno che andrà facendosi sempre più forte nel passaggio dall’edizione di *ZA* a quella di *DMI*, ma che ha origine già nella fase di lavorazione in vista di *ZA*. I tagli e le rielaborazioni non comportano mutamenti sostanziali alla trama, allo stile della narrazione o ai motivi principali del romanzo, come si può osservare mettendo a confronto il testo della p. 1 – le primissime parole del manoscritto a nostra disposizione – e la prima pagina della quinta puntata di *ZA*:

AM1, c. 1, p. 1	<i>ZA</i> , 5, cap. XXXVIII, p. 65
<i>Era fine settembre quando Carlo il Calvo salì la prima volta al villaggio; i nostri vi si trovavano da meno di tre mesi, e ancora non si vedeva molto di cambiato tra le sue macerie; ma si potevano passando percorrendo vedere \scorgere/ fin da da lontano i neri movimenti degli uomini che lavoravano lo</i>	Era fine settembre quando Carlo il Calvo salì la prima volta al villaggio; i nostri vi si trovavano da meno di tre mesi, e ancora non si vedeva molto di cambiato tra le sue macerie; ma si potevano scorgere fin da lontano i neri movimenti degli uomini che lo mostravano abitato lavorando a qualcosa nella terra, lungo le ondulazioni screpolate dei chilometri intorno. Il giorno era come se non fosse sorto il sole;

³⁶ Si rimanda al capitolo successivo per una dettagliata descrizione dei materiali.

³⁷ Pochi sono i casi nei quali accade il contrario, con una espansione del testo in *ZA*. Si veda, ad esempio, la p. 111: «Dovevo dirgli Nuova Livorno \Rifredi/?» *Lo strano è che lui capisce. Ah! mi dice. E indica verso quassù. Sei di quella banda?* e si confronti il testo con quello, corrispondente, di *ZA*, 7, XLVIII, p. 74: «“Dovevo dirgli a Nuova Rifredi?” “Bah! Nuova Milano.” “Perché no Nuova Bari?” “Nuova-Nuova!” “Lo strano è che lui capisce. Ah! mi dice. E indica verso quassù. Sei di quella banda?»».

mostravano abitato lavorando a qualcosa nella terra, lungo le ondulazioni screpolate d'un chilometro o due più in là a destra, più a sinistra, o semplicemente al suo piede. \della campagna intorno, prima dei chilometri intorno. / Carlo, del resto, sapeva già che gente doveva esserci gente; se ne aveva notizia quasi subito lo si sapeva; s'era molto parlato in tutta la zona delle ultime disgrazie avutesi in quei luoghi sulle mine; ed egli non veniva che per constatarlo di persona, con esplicito incarico esplicito a vedere che gente fosse, con l'incarico, appunto, di osservare e riferire. Il giorno era grigio, com'è prima che sorga il sole se non fosse sorto il sole;

L'autore ha eliminato un intero periodo (da «Carlo, del resto» a «osservare e riferire»), nel quale era sì contenuta l'importante informazione relativa all'«incarico» ricevuto, ma che era stata sostanzialmente già fornita in occasione di uno degli incontri con lo zio Agrippa precedentemente narrati,³⁸ risultando ora sacrificabile.

Citiamo solo alcuni degli esempi più significativi ricavati dalla collazione delle carte con il testo edito, che ripropongono il modello espuntivo ora individuato, sottolineando come la presenza di un numero maggiore di varianti nella prima parte del romanzo rispetto alla seconda sia indicativa del fatto che, probabilmente, l'autore ebbe più tempo a sua disposizione per la revisione nella prima fase di pubblicazione o che, opzione più plausibile, la scrittura andasse via via diventando più definitiva nella mente dell'autore:

³⁸ Si veda in particolare Z4, quarta puntata, capp. XXXI-XXXV.

<p>AM1 c. 5, p. 5 / Z4, 5, XXXVII, p. 66</p>	<p><i>Ora cominciavano a foggjarvisi chi*** pesi di nuvole. Vi si foggjavano correndo via, e di nuovo vi si foggjavano.</i></p>	<p>Ora cominciavano a foggjarvisi pesi di nuvole.</p>
<p>AM1 c. 19, p. 19 / Z4, 5, XXXVIII, p. 71</p>	<p><i>«È questo il tuo villaggio?» domandò Giralda. Gli altri tacquero tutti. Il suo villaggio? La giovane alzò [...]</i></p>	<p>«È questo il tuo villaggio?» domandò Giralda. La giovane alzò [...]</p>
<p>AM1 c. 65, p. 65 / Z4, 6, XLII, p. 66</p>	<p><i>Certo il suono di quei colpi, così diversi dai consueti, turbava. N'era turbato, con un di più d'eccitamento, il lavoro stesso. Ci si svegliava. Era tap, tap, tap.</i></p>	<p>Certo il suono di quei colpi, così diversi dai consueti, turbava. Ci si svegliava. Era tap, tap, tap.</p>
<p>AM1 c. 77, p. 77 / Z4, 6, XLIV, pp. 72-73</p>	<p><i>Cerro era un uomo gentile, e Carlo il Calvo apprese [...] ³⁹ che il villaggio aveva già iniziato il suo sviluppo meccanico, \era/ già con un camion, già col motore del mulino avviato, e già con la prospettiva \ormai alla vigilia ***/ di avere l'energia elettrica entro un mese. «Insomma,» disse Carlo. «Avete Siete già \a/ un *** \primo/ piano.» Cerro guardo alzò su di sé le lamiere della tettoia di sopra \gli occhi *** a guardarsi ***</i></p>	<p>Cerro era un uomo gentile, e Carlo il Calvo apprese a qual punto fosse il villaggio del suo sviluppo meccanico. «Insomma,» egli disse. «Siete già a un primo piano.» Cerro alzò gli occhi a guardarsi sulla testa le lamiere della tettoia. «Possiamo anche dirlo.» Carlo gli offrì una delle sue sigarette.</p>

³⁹ Il testo non riportato è costituito da un lungo brano interamente cassato.

	<p><i>occhi ^{***}/ sulla sua testa le lamiere della tettoia. «Certo è una costruzione,» rispose. «Come la muraglia della Cina.» «O l'arca di N[oe] «O piuttosto l'arca di Noè.» Carlo gli offrì una delle sue sigarette.</i></p>	
<p>AM1, c. 93, p. 93 / 74, 6, XLV, p. 80</p>	<p><i>«Se tu ci tieni,» Ventura rispose. «Che cosa vorresti custodire?» Le voci e i passi si udivano vicini come poco prima dentro all'eco allontanatosi.</i></p>	<p>«Se tu ci tieni,» Ventura rispose. Le voci e i passi si udivano vicini come poco prima dentro all'eco allontanatosi.</p>
<p>AM1 cc. 97-98, pp. 97-98 / 74, 6, XLVI, p. 82</p>	<p><i>Una ragazza può guardare come se dicesse: «\ non intendendo/ dir altro che si abbia questa confidenza da uomo a donna con lei. Grande Dio! Iddio! Ma diavolo! Ma le si accarezzi il sedere! Ma le si cerchi ^{***} tocchi il sedere! Ora che sapete Invece un uomo Allora un uomo non capisce più niente Solo ch'è uno sguardo arruffato e rude, con cruccio d'essere a questo, con rancore di aver dovuto apprendere che sta aspettando questo, e allora un uomo può non capire più niente.</i></p>	<p>Una ragazza può guardare non intendendo dir altro che si abbia questa confidenza con lei. Solo ch'è uno sguardo arruffato e rude, con cruccio d'essere a questo, con rancore di aver dovuto apprendere che sta aspettando questo, e allora un uomo può non capire più niente.</p>

<p>AMI cc. 115-117, pp. 115-117 / 74, 7, XLIX, pp. 77-78</p>	<p><i>\Noi ci accorgiamo di averlo studiato, *** dunque non è vero che ci *** soltanto, *** anche venire caro./ Lo stesso possiamo aver caro come fischiano i capistazione; all'alba e nelle sere illuminate delle pensiline \tettoie/; da marciapiedi di piccole fermate dinanzi al mare Jonio, da piccole fermate, da *** di rete reticol metallica eremi ferroviari ingabbiati di rete metallica, o dai grandi spiazzi di binari e binari dove si è fermi per manovre, senza folla intorno [...] Fischia a Messina un capostazione, per mandare il treno e allora \è anche la Sicilia un lamento di *** *** quelle sott[ili] sottili ringhiere verniciate di bianco che *** confondono dai traghetti si confondono, in mezzo ai moli, solcati di rotaie, coi ferri battuti delle tettoie pensiline e con tutte le ringhiere di balconi, con tutte le ringhiere di scale all'aperto, con tutte le antenne radio di terrazzi, e con antenne e fili metallici delle case bianche</i></p>	<p>È tale che noi ci accorgiamo di averlo studiato, come sappiamo di aver studiato quello dei capistazione. A Messina, per esempio, quando è un lamento delle sottili ringhiere verniciate di bianco che dai traghetti si confondono, in mezzo ai moli, coi ferri battuti delle pensiline e con tutte le balaustre di balconi, di scale all'aperto, di terrazzi, e con antenne e fili metallici delle case sedute sui colli di tutta la Sicilia.</p>
--	--	--

	<i>case sedute sui colli intorno di tutta la Sicilia. /</i>	
AM1 cc. 136-137, pp. 136-137 / Z4, 8, LIII, p. 184	<i>dopo la prima che ha dato la terza domenica di Febbraio a Faccia Cattiva e alla sua ragazza malgrado dicendo loro che il desiderio di un riconoscimento vedersi riconosciuto il loro bene indicava in es[si] e accettato il loro affetto indicava la bontà consistenza del loro affetto stesso, cioè la sua bontà, il suo carattere non frivolo, e dunque meritava che Iddio lo segnasse nel suo libro provvisorio, nel come vi ha segnati tutti con gli altri affetti umani che Egli vi ha tiene segnati, nell'attesa di passarlo, fatte le debite pubblicazioni, sul suo libro definitivo da cui innumerevoli matrimoni matrimoni, pur celebrati con tutte le regole, cadono ogni giorno tra le *** ** foglie d'autunno alle quali somigliano...» Ma il Registro non ci racconta né che cosa diventò il villaggio attraverso l'inverno, né che cosa [...]</i>	dopo la prima che ha dato la terza domenica di febbraio a Faccia Cattiva e alla sua ragazza...» Ma il <i>Registro</i> non ci racconta né che cosa diventò il villaggio attraverso l'inverno, né che cosa [...]

<p>AM1, cc. 90-91, pp. 294-295 / <i>Z4</i>, 12, LVI, p. 671</p>	<p>«Io non so se gli altri abbiano un'idea di te ^{un'idea} tanto più completa da non averlo potuto poterlo \ averlo potuto/ pensare. Forse la tua ragazza non avrà potuto. pensarlo. Ma l'impressione generica \ che davi/ era come ti dico.»</p>	<p>«Forse non a tutti. Del resto, io parlo solo d'impressione che davi.»</p>
---	--	--

Due casi particolari sono inoltre rappresentati da AM1, pp. 191-195 (sulle quali cfr. cap. 1, § 2.3.6), e AM1, pp. 228-252, il cui testo, in entrambi i casi appartenente all'inchiesta ricostruita dal narratore, è interamente eliminato dalla narrazione di *Z4*. Nel caso delle pp. 191-195 riteniamo che la scelta di sostituire il capitolo con una nuova versione che si trova a partire dalla c. 196 – tenuta anche in considerazione l'ispirazione “politecnica” dell'espedito di dar la parola un defunto – non sia dovuta a una esigenza di maggiore verosimiglianza, bensì volta alla sperimentazione di nuove modalità narrative. Nel caso delle pp. 228-252, invece, l'ampia espunzione non è dovuta all'inserimento di nuove versioni del capitolo, bensì risponde, presumiamo, a quell'intento di “concentrazione” che si manifesterà in modo più capillare nella fase intermedia tra *Z4* e *DMI*. Queste pagine, infatti, sono dedicate alla descrizione delle attività di produzione casearia e di ricerca dell'alloro e risultano, come abbiamo già detto nel cap. 1, § 2.3.7, nota 321, di natura eminentemente didascalica, non aggiungendo elementi essenziali né alla caratterizzazione dei personaggi né allo svolgimento della vicenda. Corrobora questa ipotesi quanto il narratore sostiene all'inizio del cap. LIII, nella c. 24, p. 228:

Qui un brano che ricordo dell'inchiesta apparsa sul settimanale ~~calza con la~~ coincide mi sembra ~~coincida con la mia ipotesi di~~ ~~inchiesta al punto da poterlo~~ possa inserirsi intatto nella mia ipotesi di inchieste e correre ~~a commento in luogo di parole mie proprie.~~ \ in luogo di parole mie proprie a corollario di quanto sopra./

Con un ribaltamento del punto di osservazione, ora sarebbe addirittura l'inchiesta “reale” a fare da corollario a quella inventata dal narratore: è in questa affermazione che, a nostro

parere, risiedono le ragioni dell'espunzione, dal momento che questa parte dell'inchiesta non risulta in alcun modo essenziale, né per il narratore né, come dimostra la scelta di non riportarla in *ZA*, per l'autore stesso.

Una situazione inversa si verifica invece in *Z4*, undicesima puntata, cap. LVII, p. 573. La collazione con la p. 254, ha infatti mostrato l'aggiunta consistente⁴⁰ di un brano nella redazione pubblicata:

AM1, p. 254	<i>Z4</i> , undicesima puntata, cap. LVII, p. 573
<p>[...] o se fosse soltanto un curioso, un perdigiorno, un curioso, uno di passaggio. Perciò le *** più delle nuove visite di Carlo il Calvo sia quella di cui che fece in cui arrivò venne da solo a piedi sia l'altra [...]</p>	<p>o se fosse soltanto un perdigiorno, un curioso, uno di passaggio. C'era il prete di Fortichiari che ogni domenica, venendo per dire la messa, arrivava con un seguito di parrocchiani suoi, ora tre, ora cinque, una volta con nove, che non sempre erano gli stessi, e magari si fermavano a passare la notte da domenica a lunedì nel piccolo albergo, da quando l'albergo vi fu, invece di tornarsene via nella serata della domenica. Vi erano anche stati, un tre o quattro volte, emissari di Camere del Lavoro e di Partiti politici che volevano persuadere i nostri della convenienza che avevano a metter su una Sezione o un'altra di quello che loro erano, e a pendere la loro bandiera, e ad entrare, insomma, nel loro movimento di tutto il popolo italiano; e se ora non venivano più era unicamente per via di Ventura che aveva mostrato di non poterli soffrire, e tanto aveva detto, tanto aveva fatto, da obbligare i nostri, un po' per il bene che gli volevano, un po' per scrupolo di concordia, a non dar loro retta e sfuggirli, specie dopo che uno di loro fu così imbecille (bisogna dirlo) da lasciarsi saltare la mosca al naso e pigliarsela con lui e trattarlo da nemico del popolo e cercare di screditarlo mentre avrebbe dovuto aver la pazienza di voler anzitutto convincere proprio lui e spiegargli come e perché commettesse, senza volerlo, uno sbaglio. Le cose procedevano in un modo, nel villaggio, che vi fu poi possibile quello addirittura che vi fece il</p>

⁴⁰ Vi sono alcuni altri casi nei quali l'aggiunta è minima, di una o più parole.

	giornalista (da noi conosciuto in treno con mio zio), e cioè l'inchiesta ch'egli vi svolse tra i più chiacchieroni, arrivando da giornalista, tastando da giornalista, e andandosene e tornando da giornalista, e indagando tra tutti fino a pescar fuori i più chiacchieroni e farli chiacchierare. Perciò le nuove visite di Carlo il Calvo [...]
--	---

Apprendiamo così che il rifiuto di associarsi alle Camere del Lavoro rimproverato a Ventura nella p. 271 e nella p. 382 di AM1 (si vedano, *supra*, le pp. 223 e 251), è collocato proprio in questa fase di frequenti contatti del villaggio con l'esterno, durante i quali rappresentanti delle diverse forze politiche giungevano per tentare di conquistare nuovi tesserati, in quel «movimento di tutto il popolo italiano» rappresentato dal rinato desiderio di far politica dopo la dittatura monopartitica. Le resistenze di Ventura ostacolano il processo di integrazione del villaggio con il mondo esterno, poiché per Ventura è impossibile essere «felice altrimenti, cioè buono altrimenti, sciolto altrimenti, e umano altrimenti»: ⁴¹ la sua nuova esistenza coincide con l'esistenza stessa del villaggio e delle relazioni istituite al suo interno, e ogni ingerenza del potere pubblico o di forze esterne ne avrebbe destabilizzato gli equilibri. Non è, banalmente, un problema di salvezza individuale, volontà di sottrarsi alla punizione, bensì, come si avrà modo di mostrare nel par. 3, un desiderio di rinnovamento collettivo.

Nei due paragrafi che seguono forniamo un approfondimento relativo rispettivamente alle prime quattro puntate, nelle quali si propongono molti dei temi sviluppati nelle pagine successive del romanzo, e alle ultime due puntate, rispetto alle quali le carte manoscritte risultano ampiamente incomplete.

2. *Immagini dal deserto: ZA, capp. I-XXXVI.*

Nei luoghi deserti
noi costruiremo con nuovi mattoni.
Ci sono macchine e mani,

⁴¹ ZA, undicesima puntata, cap. LII, p. 571.

e creta per nuovi mattoni,
e calce per nuovo cemento.
Dove i mattoni sono crollati
noi costruiremo con nuove pietre.
Dove le travi sono spezzate
noi costruiremo con nuovo legno.
Dove la parola non è pronunciata
noi costruiremo con nuovo linguaggio.
C'è un lavoro comune,
e c'è una fede per tutti,
un compito per ognuno.
Ogni uomo al suo lavoro.

I versi di T. S. Eliot, posti nella prima pagina del numero 12 del «Politecnico» uscito il 15 dicembre 1945, danno l'abbrivio al discorso che qui si intende condurre intorno ai primi capitoli dello *Zio Agrippa*, assenti sulle carte manoscritte, che introducono il lettore nel clima di speranza che caratterizzò l'immediato dopoguerra e che è descritto dallo stesso Vittorini: sia in Eliot sia in Vittorini, infatti, il lungo elenco di risorse materiali e umane che consentiranno la ricostruzione mettono in rilievo la volontà, da parte di coloro che avevano subito ingenti danni, di riprendere le consuete attività sociali e produttive, i viaggi e il lavoro:

Attraverso il deserto gli uomini sono viaggiatori, e allo stesso modo sul nostro altipiano la gente è nomade, passa avanti e indietro dal sud diretta al nord o da nord a sud in lunghi treni dai quali guarda, stando in piedi tre giorni o quattro di seguito, cinque di seguito, che cosa sia, fuori dei fiati e del fumo entro cui il viaggio avviene, questa terra ovunque uguale che lega insieme, chiamandosi Italia, luoghi così diversi l'uno dall'altro come Bari e Bologna, Catanzaro e Genova.⁴²

All'anaforico «dove... noi...» eliotiano si sostituisce, in Vittorini, un altrettanto cadenzato elenco di provenienze regionali («Io sono pugliese... O sono milanese... O sono un ligure... sono un emiliano»⁴³), che mettono in rilievo, ancor prima della ricostruzione *materiale*, la volontà di ricostruzione di una nazione-deserto a partire dalla comune condizione di tutti i suoi abitanti, qualunque che sia la loro provenienza, poiché

⁴² *ZA*, prima puntata, cap. I, p. 57.

⁴³ *Ibidem*.

essa rappresenta un problema generale al quale occorre far fronte:⁴⁴ a tale esigenza si può forse ricondurre lo stile disgiuntivo del capitolo iniziale, che coinvolge il lettore nella riflessione portata avanti dal narratore,⁴⁵ e che al contempo indirizza il lettore verso una delle cifre stilistiche (ma, vedremo, anche ideologiche) del romanzo, spesso costituito da elenchi ritmicamente cadenzati e da dialoghi fondati su un «andamento ciclico, iterativo, su sequenze anaforiche e su ogni altra figura retorica di una sintassi paratattica, spezzata, a segmenti, nella quale le parole chiave cui è affidato il messaggio finiscono con l'assumere un limpido effetto musicale».⁴⁶

Gli uomini e le donne in cerca di un rinnovato senso di unità si presentano, infatti, come una interminabile processione che si spinge da nord a sud e viceversa, toccando anche gli estremi confini della penisola, nel tentativo di ri-creare una condizione di umanità condivisa, di ripopolare il deserto, e infatti, «Come il prologo di un dramma medievale, il narratore entra in scena presentandosi («Io sono»), ma la sua identità risulta incerta perché vuol porsi a figura simbolo di un'intera nazione, che dopo anni di solitudine e immobilità ricomincia a vivere e a viaggiare».⁴⁷

La processione si interrompe solo quando uno dei vagabondi decide di fermarsi,⁴⁸ scendendo dal camion che lo trasportava, proprio nel mezzo del “deserto”, la cui descrizione corrisponde a quella di una *hamada*:

Era aperta campagna d'altipiano, tonda di alture brulle, rossa di nudità, e vi cantavano le cicale. La strada, da dove l'occhio la scorgeva in salita a dove la perdeva in una serie di curve che scendevano, luceva qua e là, per l'asfalto, come di bagnato, e, per questo, guardarla era un po' un refrigerio. Anche perché, si capisce, veniva da qualche posto, da case, da boschi, e perché andava in qualche altro posto, in un qualche buco che non fosse questo deserto.⁴⁹

⁴⁴ «La voce che esordisce slittando subito in un indefinito e diffuso qualsiasi uomo è quella del narratore, il quale dice “io” e tuttavia è impersonale, forse perché, più che una voce singola, vuol essere la voce anonima di un'epoca e di un popolo in una “terra ovunque uguale che lega insieme” regioni e luoghi tanto diversi», nota Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 250. A proposito di romanzi differenti da quello vittoriniano, ma descrivendo lo stesso procedimento, Falcetto (*Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 172) parla di «stilizzazione di una voce narrante anonima, in grado di riflettere esperienze e sensazioni collettive».

⁴⁵ Cfr. Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 251: «S'interroga e tenta di coinvolgere il lettore, di cui avverte la presenza, mostrandogli d'essere implicato fino in fondo nella storia che prenderà a raccontare».

⁴⁶ Anselmo Madeddu, *Vittorini da Robinson a Gulliver*, prefazione di Raffaele Crovi, appendice di Massimo Grillo, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1997, p. 19, che parafrasa Maria Corti, *Prefazione*, in *ONI*, p. LIX.

⁴⁷ Ivi, p. 251. Panicali fa inoltre notare una certa affinità, nelle modalità di narrazione usate dal narratore, con i giullari, per via della scrittura cadenzata e ritmicamente ricercata. Sfortunatamente, il fatto di non essere in possesso delle carte relative a questa prima parte di romanzo non ci consente di ricostruire come Vittorini abbia elaborato l'incipit.

⁴⁸ Non a caso, Vittorini nella prima edizione in volume del romanzo, sceglie di separare questo cambio di scena con una nuova sezione, *Camion fermo sulla strada*.

⁴⁹ *ZA*, prima puntata, cap. III, p. 61.

Il passo risulta tanto più significativo se ricondotto a uno dei racconti che Vittorini aveva pubblicato alcuni anni prima, *Il deserto*, la cui prima edizione è del 20 ottobre 1941 su «Il Piccolo», e che è poi stato ripubblicato nel numero 3-4 (autunno-inverno 1946-1947) di «Inventario», dunque in un contesto cronologico coincidente con quello della prima redazione del romanzo. Ambientato in una città che si immagina avere caratteristiche infernali, il racconto è costituito da una breve sequenza dialogica fra alcuni personaggi che giocano a carte e riflettono sul deserto che hanno intorno e dentro:

«In mezzo alla città c'era il deserto, e io vi andai: vi trascorsi un anno.»

«Era in mezzo alla città il deserto?»

«Era in mezzo alla città.»

[...]

«Un deserto vero.»

«Anche rovine di case vi ho vedute.»

«Di case umane?»

«Di case umane. Di stanze.»

[...]

«Ed era il deserto?»

«Era polvere e pietra.»

[...]

«Dio!» il croato disse. «Lo vedo.»

«Vedi il deserto?»

«Lo vedo. Le rovine e i monconi degli alberi, e le rotaie e le traverse, e gli scheletri arsi dei treni...»

Gettammo le carte.

«Parla di un altro deserto?»

«No, è lo stesso.»

«La terra ha un cuore solo.»⁵⁰

Il deserto è in mezzo alla città e «copre»⁵¹ anche lo spagnolo, l'unico personaggio che non gioca a carte, sta seduto e mastica tabacco; è coperto da un deserto tanto «profondo» che, al termine del racconto, verrà persino evocato come ricordo, come qualcosa di «bello», per le sue sabbie, le camminate e il sole. È invece, quello presente, un deserto antropizzato, nel quale «case umane» sono polvere e macerie, e ogni legame tra gli uomini è reciso, come mostrano le rotaie interrotte e i treni ridotti in scheletri: prospettiva

⁵⁰ Elio Vittorini, *Il deserto*, ora in *QN II*, pp. 882-884.

⁵¹ Ivi, p. 884: «“Mi copre» egli disse».

interiore e mondo esterno, individualità e universalità sono così accostate e identificate in un sentimento comune, lo stesso descritto nelle pagine di *Uomini e no* nelle quali Vittorini fa riferimento al “deserto”: se, da un lato, «il deserto e la sete connotano la dimensione esistenziale nella quale è immerso il protagonista di *Uomini e no* [...]». Il deserto e la sete, dunque, come mancanza della donna amata»,⁵² dall'altra il deserto è cosa reale, tangibile testimonianza della guerra, benché rappresenti la proiezione di quanto specularmente accade nell'interiorità del protagonista. La città, innanzi tutto, è ridotta a uno scheletro:⁵³

fu solo; vide nella città il deserto.

Ossa di case erano nel deserto, e spettri di case; coi portoni chiusi, le finestre chiuse, i negozi chiusi. Il sole del deserto splendeva sulla città invernale. L'inverno era come non era più stato dal 1908, e il deserto era come non era mai stato in nessun luogo del mondo.

Non era come in Africa, e nemmeno come in Australia, non era né di sabbia né di pietre, e tuttavia era com'è in tutto il mondo. Era com'è anche in mezzo a una camera.

Un uomo entra e entra nel deserto.

Enne 2 vide ch'era il deserto, lo attraversò, e pensava a Berta che non abitava a Milano, andò fino in fondo al corso Sempione dov'era la sua casa.

Dietro ebbe sempre il grido di Cane Nero, sopra il deserto.

Entrò nella sua camera.⁵⁴

Milano,⁵⁵ dunque, per usare la distinzione fatta da Rosario nelle *Città del mondo*, è una città divenuta “brutta”, dove l'unico suono che si sente, nel silenzio generale, è il grido di un uomo altrettanto “brutto”: è una «Milano demonica»,⁵⁶ «trasfigurata in senso regressivo»,⁵⁷ «morta», come recita una didascalia (di Vittorini) affiancata alle fotografie di Luigi Crocenzi comparse sul «Politenico».⁵⁸

Lo stesso deserto – questa volta, però, localizzato nelle campagne dell'Italia centrale – appare nelle prime pagine dello *Zio Agrippa passa in treno*, laddove il narratore, dopo aver descritto la ripresa dell'andirivieni da nord a sud dell'Italia (anche attraverso l'espedito

⁵² Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 201. Fa da chiosa a questa affermazione il primo dialogo con lo Spettro: «“Sei stanco?” “Cammino sempre. Ho sete.” [...] “Sei come gli assetati nei deserti.”», *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 32.

⁵³ Scrive Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 252: «La politica ha illuso gli uomini d'essere uniti nello scontro, nella lotta. Si viaggia invece in una società divisa, e partire è riscoprire le proprie radici di uomini».

⁵⁴ Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, pp. 29-30.

⁵⁵ Sulla funzione che Milano svolge nello sviluppo della poetica vittoriniana cfr. Virna Brigatti, *La funzione Milano nella “poetica editoriale” di Elio Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, Pisa, Ets, 2018, pp. 49-66.

⁵⁶ Cfr. Davide Savio, *Cartografie del deserto. Le due Milano di Uomini e no (1945)*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, «Il Giannone», XI, 22, luglio-dicembre 2013, p. 93.

⁵⁷ Ivi, p. 94.

⁵⁸ Luigi Crocenzi, *Occhio su Milano*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, p. 13.

di elencare le varie provenienze di ciascun viaggiatore), rievoca la devastazione provocata dalla guerra descrivendo la penisola come un «altipiano lungo mille e più chilometri» che era stato tagliato in due parti: «Noi siamo stati fermi in un deserto, questi due anni; eravamo a Milano ma non avremmo potuto recarci giù a Reggio Calabria ed eravamo in un deserto; eravamo a Trani, a Barletta, a Taranto ma non avremmo potuto prendere un treno per l'Alta Italia ed eravamo in un deserto».⁵⁹ All'elenco del narratore vittoriniano si può agevolmente sostituire qualunque altra città italiana o europea,⁶⁰ che sia la Roma descritta da Giorgio Caproni in un articolo comparso sul «Politecnico» nel quale si chiede «chi ora vive in questi luoghi è gente scaraventata nel deserto, e anche il loro cuore come può non essersi fatto deserto?»;⁶¹ e si può forse ampliare la prospettiva notando come i luoghi colpiti dalla guerra tendano ad essere *tutti*⁶² assimilabili a un paesaggio lunare: si ricorderà il racconto *Milano come in Spagna, Milano come in Cina*,⁶³ nel quale la città offesa dalla guerra – sia essa Milano, Madrid, Guernica o Nanchino – è presentata nella sua dimensione universale⁶⁴ («E che facevamo in tutti quei posti, invece che a Milano? “Stiamo lì sotto le bombe” Bolaffio disse»),⁶⁵ privata dell'umanità che la popola e offesa da non-uomini («non si trova, Cristo, più un uomo? Nessuno più è un uomo?»⁶⁶). Il racconto si chiude con la descrizione di una folla che fugge dalla città, introducendo un ulteriore elemento di riflessione sull'emergenza bellica: la città, sul far della sera, è attraversata da una processione di sfollati che, «Spingendo carrozzini, tirando carrettini, molti su biciclette, ma i più a piedi, con materassi in testa, fagotti sotto braccio, gabbie in mano, pentole e padelle appese a un bastone», «fino a che non suonavano [...] le sirene

⁵⁹ ZA, prima puntata, cap. II, p. 58.

⁶⁰ «E per la guerra che gli alleati sarebbero costretti a condurvi senza quartiere, per le ritirate strategiche che le truppe di Hitler vi opererebbero, di vallo in vallo, di fiume in fiume, fino alle Alpi, diventerebbe il deserto di Europa», scriveva Vittorini sulle pagine dell'«Unità» (*Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, «l'Unità», XX, 15, 7 settembre 1943, p. 2 (si noti che la data di pubblicazione dell'articolo precede di un giorno il proclama di Badoglio). Il testo, riportato in *LAS 2*, pp. 194-199 (la citazione a p. 197), è corredato da una lunga nota che illustra l'impegno di Vittorini nella Resistenza milanese.

⁶¹ Giorgio Caproni, *Storia di una periferia*, «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946, p. 2.

⁶² Vittorini riprenderà questa visione universale nelle pagine (uscite postume) delle *Città del mondo*, distinguendo, attraverso le parole di Rosario, tra città belle e città brutte, città popolate da gente bella (con «belle strade e belle piazze [...] magnifici abbeveratoi [...] belle case per tornarvi la sera», *Le città del mondo*, cit., p. 13) e città brutte, in cui anche le donne sono brutte.

⁶³ Comparso su «Il Politecnico», 11, 8 dicembre 1945 e poi ripreso con il titolo *Autobiografia in tempo di guerra. Milano come Madrid in Diario in pubblico*, cit., pp. 196-203. Fornisce alcune notizie sul testo Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in Elio Vittorini, *QN II*, pp. 967-968.

⁶⁴ Esattamente come, e contrario, nelle *Città del mondo*, Rosario chiede al padre se la bella città che hanno davanti, che è Scicli, non sia invece Gerusalemme, «la Città per eccellenza» (Elio Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 10, ora in *QN II*, p. 376).

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ *Ibidem*

[...] non si fermavano; andavano fino a quel momento, non si fermavano, e poi in quel momento si voltavano a guardare Milano e le case loro [...] che bruciavano», e poi, cessati i bombardamenti, tornavano in città per osservare le proprie case distrutte o bruciate. Il deserto, dunque, non solo rimanda a una condizione di annullamento spaziale, erosione e corrosione delle città causata dalla guerra, ma anche all'istintivo nomadismo che anima gli uomini (e che, nel caso del racconto appena citato, è un pendolarismo quotidiano) la cui spinta viene, tuttavia, subito sopita dall'interruzione delle vie di comunicazione e trasporto, situazione descritta proprio in apertura dello *Zio Agrippa passa in treno*, dove lo stesso camion, proprio perché fermo, perde la propria connotazione di mezzo di trasporto, per trasformarsi in «nulla»: ⁶⁷

Un camion di gente è pieno di speranza e più che casa fin quando, anche attraverso il Sahara, è un camion che cammina; invece, se è fermo nella notte, non è più nulla: anzi un sigillo sul nulla. Che cosa è in effetti? Una sedia in mezzo al deserto. E chi, che sedesse su una sedia in mezzo al deserto, potrebbe averne conforto, sensi umani? ⁶⁸

Persino un bambino che piange, infatti, non è più umano su un camion fermo, «non era lo stesso che un cane che abbaiasse, non segno di vita, ma abbandono fuori di ogni cosa». ⁶⁹

Come ha messo in rilievo Adriano Ortolani, ⁷⁰

Il linguaggio rivela alcune ricorrenze a particolare incidenza simbolica. Ne deriva che l'Italia in generale, l'Italia post-bellica in particolare, sono simboleggiate da un altopiano rosso-esteso-arido-bruciato-nudo-alto, in nulla dissimile al deserto, dove la connotazione si articola simbolicamente a due livelli. Uno è storico: l'Italia post-bellica è deserto (dimensione questa sulla quale si articola la vicenda del romanzo). Basti pensare ai richiami terremoto-Messina, terremoto-guerra, deserto-Italia, come condizione temporale ben precisa da cui prenderà le mosse la vicenda del libro, relativa ad un progetto o fase di ricostruzione civile. L'altro livello, invece, è meta-storico e riguarda la condizione allusa, quella umana originaria, cui è legata la successione deserto-nomadismo («Attraverso il deserto gli uomini sono viaggiatori...»). Qui le implicazioni deserto-solitudine, deserto-vita, viaggio-vita, che si correlano a un succedersi di richiami oggettivi («l'andirivieni tra un capo e l'altro dell'Italia-deserto come appare al di

⁶⁷ Esattamente come era avvenuto in un racconto di *Piccola borghesia, La signora della stazione* (ora in *ONI*, pp. 100-115), nel quale una donna scopre il piacere di viaggiare ma, ritrovandosi in una «stazione circondata di deserto» (p. 101) sente al la nostalgia dell'infanzia.

⁶⁸ *ZA*, prima puntata, cap. VI, p. 68.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», XXIX 7-8, 1973, pp. 1011-1020, la citazione alle pp. 1013-1014.

là dei finestrini dai vetri sporchi di stanchezza», «l'andirivieni del lungo treno che sventola un saluto con tutte le sue tendine alla solitudine di sole e pietra del paese») rinviano ad una comune immagine che è la condizione dell'uomo per sempre, dalle origini in poi, dal nomadismo in poi.⁷¹

La prospettiva urbana proposta dal racconto *Il deserto* (e dalle successive riproposte in *Uomini e no*⁷²) si amplia dunque ad abbracciare l'Italia intera, simbolicamente unita dalla ripresa dei movimenti nomadici dei suoi abitanti e della decisione, di alcuni di essi, di intravedere un'oasi dove gli altri vedono un deserto inospitale: l'Italia martoriata riprende a vivere proprio attraverso la rimessa in funzione delle linee ferrate⁷³ e delle strade, e trasforma quel deserto («oggi è "mine" il nome col quale chiamiamo, passando in treno, il nostro deserto»⁷⁴) in un fitto movimento di gente che, oltre a ricucire i legami con gli affetti perduti, tenta di «ristabilire un contatto con l'altro da noi, con il resto, e questo era ritrovare la madre nella madre e la casa nella casa, anche se, nei due anni, non le avevamo mai lasciate, e le lasciavamo proprio allora»,⁷⁵ al fine di ritrovare, nelle città in rovina, altre città in rovina, e di ricostruire una di esse per ricostruirle tutte.⁷⁶

Il romanzo apre così, sin da subito, a una dimensione utopica che, come nel caso delle divagazioni sull'universo infantile di *Uomini e no*⁷⁷ e sulla fuga verso la terra natia di *Conversazione in Sicilia*, si presenta come un ritorno alle origini, a «un mondo che precede l'offesa». ⁷⁸ A differenza dei due romanzi citati, tuttavia, la situazione descritta nelle prime pagine delle *Donne di Messina* non è una "fuga verso", bensì una condizione presente, una

⁷¹ Il concetto è espresso in altre parole anche da Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 255: «Nelle vicende individuali vivono le tracce delle realtà contemporanea e insieme di quella inconscia e profonda: l'eterno viaggiare dello zio Agrippa risponde a un bisogno storico, ma esprime anche un sentimento segreto di tutti gli uomini in generale. Così il villaggio sui monti: allude a un momento preciso della storia, ma anche al desiderio di "riunione" di ogni uomo».

⁷² Si noterà come la ricorrenza del 1908 in *Uomini e no*, più volte connessa al deserto e all'inverno, istituisca un ulteriore punto di contatto con *Le donne di Messina*, con il richiamo al terremoto che il 28 dicembre di quell'anno, distrusse la città dello stretto.

⁷³ Il treno, del resto, è intimamente connesso con il tema del viaggio, che sin dalle prime esperienze di scrittura vittoriniane fa parte del suo immaginario poetico. Gran parte dei personaggi vittoriniani sono viaggiatori, e molti di essi – da *Conversazione in Sicilia* alla *Garibaldina* – si servono proprio del treno come mezzo di trasporto. Lo zio Agrippa, tutto avvolto nella sua sciarpa, piccolo e "tutto voce", si differenzia notevolmente dai due viaggiatori più emblematici, il Gran Lombardo e la Garibaldina, questi ultimi, forti, dalla salda volontà, il cui carattere si rispecchia nel loro fisico e nel loro atteggiamento esteriore.

⁷⁴ *ZA*, terza puntata, cap. XIV, p. 58.

⁷⁵ *ZA*, prima puntata, cap. II, p. 59.

⁷⁶ Ancora, il pensiero velatamente espresso nelle prime pagine delle *Donne di Messina* corrisponde al sentimento che anima gli scritti vittoriniani del «Politecnico»: in questo caso, si può forse richiamare alla memoria lo scritto che presenta la serie di "città del mondo" apparso sulla rivista il 30 giugno 1946, p. 9: «Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shanghai non include la speranza inconfessata che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta come già inghiottito dai deserti?»

⁷⁷ La ricerca di un luogo lontano dalla città offesa si manifesta, in *Uomini e no*, attraverso una doppia dimensione: quella dell'infanzia e quella nella ri-creazione di una Milano la cui cartografia è inaccessibile a Cane nero e ai suoi. Cfr. ancora Davide Savio, *Cartografie del deserto*, cit., pp. 91-113.

⁷⁸ Davide Savio, *Cartografie del deserto*, cit., p. 94.

possibilità attuale «di riprendere la storia da capo, capovolgendo il mito di Robinson, liberato dalla civiltà, dal retaggio di violenza e di offesa, rifatto vergine nell'isola solitaria in mezzo all'oceano, e dedito, in quello spazio privilegiato, a ricostruire su basi diverse la storia dell'uomo, senza sopraffazioni e senza prevaricazioni». ⁷⁹

Appare dunque significativo il fatto che Fischio («il più tarchiato e anziano dei due che mangiavano sempre insieme da un fagotto di pane e formaggio bevendo insieme da una bottiglia d'acqua con ancora attaccata sopra l'etichetta di un vino d'Orvieto»⁸⁰) decida di dare avvio alla propria “ricostruzione” fermandosi *in mezzo* al deserto («“Ma qui non c'è un'anima viva [...] Cristo! Non l'ombra di un'anima viva”»,⁸¹ obietta infatti il compagno di viaggio Spine), risoluto e fiducioso dell'esistenza di un paese al termine della strada che ha davanti. Le ragioni di questa sua volontà sono ben chiare:

Un uomo lotta, mio caro, è forte per questo, per lottare, e può essere quello che tu vuoi, anche anni di seguito. Ma un uomo si stanca pure, è debole abbastanza oltre che forte, debole per questo, e vuol sedersi, riposare, lavorare soltanto, vuol aver casa non fosse altro che in una tana di lupi, e lasciarsi andare a quello che si dice, mettiamo, credere in Dio.⁸²

Il desiderio di normalità anima le speranze dei nuovi abitanti del villaggio, tanto da divenire il centro attorno al quale ruotano tutte le attività intraprese, dallo sminamento alla semina, alla vendita, come si è visto nell'analisi delle carte di AM1. Il villaggio, che sin dalla sua prima apparizione si presenta come un luogo inospitale, è tuttavia il punto che segna un nuovo inizio: in un paese che in passato era stato grande (aveva infatti tre chiese), ma del quale rimangono poco più che macerie e campi costellati di mine, uomini, donne e bambini provenienti da tutta Italia, decidono di interrompere il proprio girovagare per porre radici e dare avvio alla ricostruzione:⁸³

La natura è distrutta radicalmente dalla storia non meno che le opere della tecnologia dell'uomo: anche il rapporto con la natura, quindi, è da reimpostare da capo, cioè non soltanto le relazioni fra gli uomini sono da reinventare in un modo che escluda quanto è possibile gli errori e le violenze del passato, ma anche il contatto con la campagna, con i prati,

⁷⁹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi, Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976, a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Edizioni Greco, 1978, pp. 28-29.

⁸⁰ *Z4*, prima puntata, cap. III, p. 60.

⁸¹ *Z4*, prima puntata, cap. III, p. 62.

⁸² *Z4*, prima puntata, cap. III, p. 61.

⁸³ Non mancano, tuttavia, i dubbi in merito a questa scelta: «perché si erano fermate? E perché proprio qui si erano fermate? Qui dov'erano solo queste macerie? Qui in questa Messina? Perché qui tra secchi e carriole? Dove non c'era che raschiar mattoni? Dove non c'era che portar calcina?», *Z4*, terza puntata, cap. XVIII, p. 68.

con gli alberi, con i campi, non meno del mondo umano offesi dalla guerra e dalla violenza della storia che proprio in quei luoghi dove più ha operato si è anche sospesa ed è come morta, scomparsa.⁸⁴

Simbolo della volontà di riprendere le normali attività produttive sono le messinesi, che avevano già partecipato alla ricostruzione della propria città d'origine all'indomani del terremoto del 1908 e che ora intendono rimettere in piedi il villaggio nei pressi di Modena:

Le disse l'uomo: «Voi donne di Messina!» [...]

Da terra tra i mattoni, Carmela alzò e scosse una mano. Meglio era lasciarlo perdere.

«E cosa facciamo?»

«Caricate e scaricate. Fabbricate... Questo da noi, prima della guerra, lo facevano gli uomini soltanto. Ora anche le donne lo fanno. Ma voi donne di Messina ci siete abituate».

«Noi ci siamo abituate?»

«Voi donne di Messina lo avete sempre fatto».

«Noi donne a Messina stiamo nelle nostre case...»

«Ma prima le case ve le fabbricate. E andate intorno scarmigliate. Caricate. Scaricate...»

«Noi? A Messina? Chi te l'ha raccontato?»

L'uomo Cerro guidò la sega sopra un altro punto da segare.

«Forse non è vero che a Messina, ogni tanto, non vi resta più una casa in piedi?»

«Questo è il terremoto, ogni tanto».

«Il terremoto ogni tanto. E ogni tanto una guerra...»

«Ora è una cosa e ora un'altra ogni tanto».

«E allora ogni tanto dovete ricominciare, e anche voi donne lavorare. Caricare, scaricare...»

Per questo dico che ci siete abituate».⁸⁵

Allo stesso modo, come si è avuto modo di sottolineare in diversi punti del capitolo precedente, lo zio Agrippa diventa emblema di molti altri viaggiatori che, come lui, tentano di ricucire il tessuto di rapporti umani venuto meno durante il conflitto, e risponde all'esigenza, sentita come essenziale all'indomani della guerra, di *narrare*:

e il piccolo vecchio che da un anno e mezzo vive in camion e in treno, la testa di vecchio passero, lo sguardo spaurito di passero, indosso un vecchio vestituccio nero, e una sciarpa al collo in cui di notte si avvolge la faccia, come un beduino nel deserto, fino agli occhietti che nemmeno nel sonno smettono di trepidare, lui che è stato veduto in treno tra Siracusa e Milano, Siracusa e Venezia, Siracusa e Torino, già trentasei volte finora, dall'aprile '45, e

⁸⁴ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, cit., p. 30.

⁸⁵ *Z4*, terza puntata, cap. XVIII, p. 67.

che chiunque abbia viaggiato tra nord e sud, in quest'anno e mezzo, conosce almeno di fama, se non di persona, sotto la sua qualità di vecchietto pensionato delle ferrovie che cerca una figlia andando avanti e indietro per l'Italia e prendendo un treno, scendendo da un treno, cambiando da treno a treno, è lui stesso del mio sangue, un mio consanguineo, quasi come mia madre per me, fratello di lei, e figlio della mia nonna centenaria che viaggia con lei.⁸⁶

Come ha infatti notato Anna Panicali, «Quel “passa in treno” sembra alludere al suo non sostare mai, al suo vedere le cose in movimento attraverso gli altri che gliele raccontano. A un tempo – poiché il viaggio, nell'opera, è sinonimo di “riunione” – all'importanza di stringere rapporti, di conversare e di ascoltare».⁸⁷ Si noterà, infatti, come quelli dello zio Agrippa non si configurino mai come monologhi, ma sempre come dialoghi, poiché l'esigenza non è solo quella di *raccontare*, bensì di *comunicare*:

Mio zio voleva questo, poter parlare mentre non può dormire, e avere qualcuno che sia sveglio con lui, e che faccia almeno «ah!» quando lui ha detto una cosa a un'altra.⁸⁸

Mio zio può parlare a lungo della sua figliola; tuttavia Carlo il Calvo non ha molto da dire mentre lui gli descrive come sia fatta. Lo ha già detto le altre volte quello che poteva dire? E mio zio non vuole soltanto parlare; vuole anche sentir parlare.⁸⁹

Questo elemento risulta tanto più significativo se si pensa alle implicazioni sul piano letterario: se il treno è il luogo, nell'immaginario vittoriniano, dove per eccellenza si fanno incontri, si intavolano discorsi con l'*altro*, con lo zio Agrippa tale funzione viene esaltata al suo massimo livello, perché la sua continua rievocazione del passato con la figlia⁹⁰ non è solo funzionale alla sua ricerca, ma risponde anche al ritrovato – oltre che innato – bisogno di narrazione:⁹¹ «D'ogni *quête* vittoriniana l'elemento statico, il dialogo, ha importanza non minore dell'elemento dinamico, il viaggio. Il dialogo in Vittorini è statico anche in quanto non porta in una direzione o in un'altra, le domande e le risposte non mirano a stabilire o comunicare una verità determinata ma tendono a realizzare una comunicazione assoluta, una convivenza umana ideale».⁹²

⁸⁶ Ivi, p. 60.

⁸⁷ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 246.

⁸⁸ ZA, seconda puntata, cap. VIII, p. 59.

⁸⁹ ZA, quarta puntata, cap. XXXI, p. 58.

⁹⁰ Alla rievocazione del passato con la figlia e alle ipotesi su dove possa essere è dedicato un lungo passo che copre dal cap. VIII (seconda puntata, p. 60) al cap. IX (seconda puntata, p. 65), nel quale lo zio Agrippa parla con Carlo il Calvo (qui chiamato Muso-di-Bove).

⁹¹ Cfr. Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 254: «è una figura simbolica sia del bisogno di conversare, sia del desiderio di comunione con gli uomini».

⁹² Italo Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, cit., p. 905.

Il richiamo al contesto descritto da Italo Calvino della *Prefazione* all'edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*⁹³ è evidente:

Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle “mense del popolo”, ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie.⁹⁴

Calvino si concentra su due aspetti complementari, la relazione scrittore-pubblico (non istituita, tuttavia, allo scopo di sancire la superiorità del primo a svantaggio del secondo, in quanto le esperienze vissute sono comuni a entrambi), e la voglia di raccontare (dal quale si propaga un «multicolore universo di storie») che rinasce insieme alla ripresa delle consuete attività prebelliche. La narrazione, infatti, continua l'autore, «fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo»,⁹⁵ e chi aveva condiviso questa esperienza sapeva di aver trovato una via d'uscita al deserto: «quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come di qualcosa che può ricominciare da zero».⁹⁶ È proprio su questa consapevolezza che Ventura sancisce la nascita della comunità appenninica:

«Certo che potremo farne qualcosa», il giovane esclamò. Egli guardava su in altro verso il villaggio col suo deserto intorno, col suo mattino intorno, e tutti guardarono insieme a lui le stesse cose. «Altro che!» diceva il giovane. Era diventato loquace come nessuno di loro si sarebbe mai aspettato. «Io sono, per giunta, quasi ingegnere, e forse potrò esservi utile se mi

⁹³ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964. La prima edizione, lo si ricorda per la coincidenza cronologica con quella del romanzo vittoriniano, è del 1947.

⁹⁴ Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1185-1186.

⁹⁵ Ivi, p. 1185.

⁹⁶ *Ibidem*. L'idea di un “nuovo inizio” è espressa da Vittorini nella *Breve storia della letteratura americana*, dove indica nella scoperta delle Americhe una possibilità, per gli europei, di «andare a capo con la cultura descrivendo terre nuove» (lo scritto è comparso su «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, pp. 5 e 9, la citazione a p. 5, ora in *LAS* 2, p. 341).

tenete con voi. Mi tenete?» diceva. «Io ero sicuro che aveste già deciso di fermarvi in questo luogo...»⁹⁷

Ventura si propone dunque come eroe-fondatore, sancendo sì la propria superiorità intellettuale attraverso l'ammissione di essere «quasi ingegnere», ma ponendosi subito nella condizione di chi desidera mettersi a disposizione degli altri, alla pari degli altri, e anzi vedendo nell'accoglienza ricevuta un'opportunità per ricominciare, per tornare anche lui a un tempo nel quale l'offesa arrecata agli uomini fosse dimenticata.

È ancora sul «Politecnico», in un articolo firmato dal già citato Succi, che possiamo individuare una possibile origine di questa caratterizzazione del personaggio: *I tecnici della Montecatini*, infatti, prende avvio dal ritratto dell'«ingegner R.», il quale «Disse anche che la sua unica gioia era dimenticare di essere un tecnico, e lavorare ai forni, con gli operai, come loro a torso nudo».⁹⁸ Al di là delle evidenti differenze – l'ingegner R. è un fervente antifascista, Ventura un ex nazista – non si può non notare una stessa volontà di “farsi popolo” che anima lui allo stesso modo di Ventura, il quale si propone subito di mettere a disposizione la propria perizia ingegneristica per guidare i lavori di sminamento dei campi,⁹⁹ la prima delle attività che ogni contadino deve svolgere «se vuol fare ritorno al suo lavoro».¹⁰⁰

La prima visione d'insieme del villaggio, all'arrivo dei futuri abitanti, è la descrizione di un rilievo urbanistico in vista di una “riqualificazione:”¹⁰¹

All'estremità verso monte del lungo spiazzo si apriva, con passamani di legno su pilastri di pietra, ad un arco solo, il ponte segnalato ancora intanto, dalla vecchia Barbèra a Fischio, il giorno del camion fermo sulla strada;
e poco più giù c'era una chiusa contro la quale stava gonfia l'acqua che precipitava [...] «una grande casa rotta» aveva detto la Barbèra, cioè una costruzione a due file di piccolissime finestre, che sorgeva passato il ponte subito a sinistra di chi lo passava;
«rotta» perché diroccata per circa un terzo, ma col tetto di ardesie dove non era diroccata, e con la muraglia dalle piccolissime finestre che scendeva fin dentro l'acqua, spalancando là una nera bocca attraverso la quale, tra spranghe di ferro, si infilava acqua in liscia fuga,

⁹⁷ *ZA*, seconda puntata, cap. XII, p. 70. Non approfondiremo i capp. XI-XII, che contengono la scena di tentato stupro di Siracusa, della quale si è detto nel cap. 1, § 2.3.11.

⁹⁸ Paolo Succi, *I tecnici della Montecatini*, «Il Politecnico» 15, 5 gennaio 1946, p. 2.

⁹⁹ *ZA*, seconda puntata, cap. XII, p. 71.

¹⁰⁰ *ZA*, terza puntata, cap. XV, p. 61.

¹⁰¹ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., pp. 40-41.

rapidamente succhiata da sotto terra e di continuo ingoiata con il sotterraneo fragore che Fischio aveva udito da lungi come se fosse il ronzio di una vita umana del villaggio.¹⁰²

La descrizione del sito sul quale sorge il villaggio non è fine a se stessa, bensì volta alla constatazione che la presenza di acqua fornirà ai suoi abitanti la possibilità di avviare complesse attività artigianali (fonderie, segherie), oltre a fornire a tutti l'elettricità. La descrizione scende poi nei particolari, descrivendo i lavori svolti alla chiesa, che assurge a dimora laica di tutta la cittadinanza, e che segna, simbolicamente, la *riconversione* del passato in una storia nuova, con istituzioni egualitarie e, almeno nella sua prima fase, priva anche di quella religione cristiana alla quale Vittorini, sul primo numero del «Politecnico», rimprovererà di non aver saputo evitare gli orrori della guerra appena trascorsa.¹⁰³ È quasi un inveramento di quanto Vittorini aveva scritto in *Architettura funzionale*,¹⁰⁴ laddove l'autore lodava la nascita di una architettura «moderna» che «esprime la vita al suo momento originario, come vita di tutti i giorni», cioè «la vita per sé stessa dell'uomo che mangia, lavora e si riposa»,¹⁰⁵ e non più solo dell'uomo che prega, e auspicava alla presa di coscienza del fatto che non si dovesse porre il problema di una edilizia “popolare”, bensì di una edilizia “moderna”, essenziale e capace, cioè, di rispondere alle esigenze di tutti senza distinzioni di classe.

La capacità degli uomini di provvedere al «bisogno immediato», ma al contempo di trovare, giorno dopo giorno, soluzioni sempre più “appropriate” e “razionali”,¹⁰⁶ dimostra proprio come il villaggio nasca all'ombra di questa nuova visione, che potremmo definire umanistica, dell'architettura: dalla prima notte trascorsa sulla paglia, con provvisori giacigli separati fra loro dai banchi, benché «nella fretta di provvedere a un bisogno»,¹⁰⁷ nel giro di dodici giorni (come dicono le date riportate sul *Registro*, dal 2 al 14 luglio) si arriverà ad alzare tramezzi e a incominciare a costruire le prime stanze, passando

¹⁰² *ZA*, terza puntata, cap. XXII, p. 73.

¹⁰³ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico» 1, 29 settembre 1945, p. 1: «Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non avesse insegnato ad esecrare già da tempo. E se il fascismo ha avuto modo di commettere tutti i delitti che questa cultura aveva insegnato ad esecrare già da tempo, non dobbiamo chiedere proprio a questa cultura come e perché il fascismo ha potuto commetterli?».

¹⁰⁴ Elio Vittorini, *Architettura funzionale. Case popolari e case minime*, «L'Ambrosiano», 7 marzo 1934, p. 3, ora in *Case popolari e case minime*, in *LAS I*, pp. 753-756, da cui si cita. Si trae spunto dalle connessioni ravvisate da Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 55.

¹⁰⁵ Elio Vittorini, *Case popolari e case minime*, cit., p. 753.

¹⁰⁶ Questi gli aggettivi usati dal narratore nelle *Donne di Messina* (*ZA*, terza puntata, cap. XX, p. 71).

¹⁰⁷ *Ibidem*.

in tal modo dal disordine all'ordine.¹⁰⁸ È proprio la chiesa, ora casa comune, a fare in modo che essi decidano di fermarsi e avviare il progetto comunitario, in una prospettiva che guarda anche al futuro:

e più buona cosa era adesso che lavoravano a completare in due file di camere con porte, sportelli e tetti di legno a sportelli le due navate laterali, più buona nel costringerli a provvedere fuori di lì per i servizi, per cucinare e per mangiare, per lavare, per tutto il resto, dunque così buona da avviare tra loro un insolito genere di vita, diviso tra bisogno e bisogno prima d'essere diviso tra uomo e uomo: il che poteva diventare un genere di vita forse migliore di quello solito, forse in ogni caso comodo, e allora la mezza chiesa sarebbe stata chissà quanto più buona, essendo per altri uomini, cui i nostri figli l'avrebbero trasmesso, il principio di un altro dei nostri modi di fare le cose, di fare una cosa, di fare un seguito di cose che troviamo di più come siano buoni nel continuarli e magari trasformarli da una loro continuata consuetudine e loro antichità, da una loro vecchiaia.¹⁰⁹

Il modello del villaggio, dunque, è fondato su un principio generale che è quello di tenere divisi i bisogni e uniti gli uomini, nell'intento di dar vita a una comunità che *volontariamente* pone al proprio centro il benessere di tutti e non di uno solo, intendendo con quel "tutti" anche le generazioni future, che di certo sapranno meglio applicare e innovare il modello in via di sperimentazione. L'edificazione della chiesa-casa, dunque, diviene metafora di un nuovo sistema di organizzazione politico-sociale-culturale, nel quale tutti collaborano al benessere collettivo.

Quest'ultimo riferimento rimanda direttamente alla celebre *καλλίπολις* di platonica memoria, che nei libri II e VIII della *Repubblica* si definisce in virtù del fatto che nessuno può essere pienamente (e robinsonianamente) *αὐτάρκης*, o, per dirla in termini "agrippeschi", non si può vivere bene senza una "riunione", senza la messa in comune del lavoro, delle ricchezze accumulate, delle abitazioni.¹¹⁰ L'ipotesi di un legame fra Vittorini e le idee politiche di Platone è stata formulata da Giuseppe Lupo,¹¹¹ il quale fa inoltre notare come i concetti di utopia e di tecnica siano intimamente legati nella concezione del progresso vittoriniano espressa nelle pagine del «Politecnico», come

¹⁰⁸ La ripresa di questi motivi, secondo Lupo, è ascrivibile all'influenza congiunta di Le Corbusier e di Persico, cfr. *Vittorini politecnico*, cit., pp. 56-59. Il pensiero dei due architetti è alla base anche dell'attività e dell'utopia formulata da Adriano Olivetti, cfr. Id., *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, 2016, pp. 13-25.

¹⁰⁹ *ZA*, terza puntata, cap. XX, pp. 71-72.

¹¹⁰ Il passo al quale ci riferiamo, in particolare, è Plat., *Rep.* 8.543a: εἶεν: ταῦτα μὲν δὴ ὁμολόγηται, ὦ Γλαῦκων, τῆ μελλούσῃ ἄκρως οἰκεῖν πόλει κοινὰς μὲν γυναῖκας, κοινὸς δὲ παῖδας εἶναι καὶ πάσαν παιδείαν.

¹¹¹ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit. p. 34.

dimostrato dalle parole dell'autore stesso, che indica come «tecnica ogni attività culturale (della poesia stessa o delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali) quando si presenti come ricerca della verità e non come predicazione della verità» e poco oltre afferma che *tutte* le tecniche sono legate dall'identico fine della «felicità umana»: ¹¹² «ciò conferisce al “Politecnico” quella dimensione utopica, le cui coordinate nucleari rimandano agli interessi per Cattaneo e per Vico», ¹¹³ dei quali si è detto nel cap. 1, § 2.3.2, ma anche per il *Robinson Crusoe*, nel quale al diluvio vichiano si sostituisce il naufragio.

La ricostruzione avviene in un luogo abbandonato da altri, che invece hanno scelto di “attraversare il deserto” e recarsi in città, lasciando incolte le terre nelle quali lavoravano solo come braccianti. Quest'ultimo aspetto risulta particolarmente significativo, poiché spiega anche, per contrasto, le ragioni che hanno spinto la comunità di nuova formazione a occupare quelle terre e a collettivizzarle, seppur «nelle peggiori condizioni»:

«E l'hanno occupato», dice Carlo.

Il suo discorso non va più in alto di quelli di dietro e di quelli di là del passaggio. Ma sembra sia più seguito: ha più attenzione all'intorno.

«Non avete detto ch'era abbandonato?» gli si chiede.

«Non poteva non esserlo. Non c'era più niente, ed era giusto nel centro delle mine...»

«Ma la gente del luogo?»

«La poca rimasta era andata in città e ormai vi aveva la sua vita. I campi non erano i loro».

«Questo spiega».

«Spiega e non spiega. Altrove è accaduto che tornassero pur senza che i campi fossero i loro».

«Le cose non sono mai semplici».

«Chi si trova bene ad aver cambiato, non torna indietro. Chi invece si trova male, finisce che torna».

«Ad aver da fare con le mine? Ad abitare nelle macerie?»

«Non è così dappertutto. E quei disperati l'hanno fatto nelle condizioni peggiori, bisogna dirlo».

«Perché peggiori?»

«Perché il posto era il peggiore. E loro vi sono caduti dal cielo».

«Pur hanno saputo cavarsi d'impaccio».

«Ah sì! Il terreno intorno sminato tutto. Le macerie sgombrate...»¹¹⁴

¹¹² Elio Vittorini, «*Il Politecnico*», «*Il Politecnico*», 2, 6 ottobre 1945, p. 2, ora in *LAS* 2, pp. 244-246.

¹¹³ Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit. p. 34.

¹¹⁴ *Z4*, quarta puntata, cap. XXXI, pp. 59-60.

I primi risultati, proprio per tale ragione, sono importanti, e vengono presentati in modo dettagliato nel cap. XXXII di *ZA*, nel quale vediamo invece Carlo il Calvo riferire allo zio Agrippa e ai compagni di viaggio come il villaggio abbia avviato le proprie attività produttive:

Hanno, del resto, anche case isolate, due o tre costruite dopo il primo bisogno, e persino un albergo e persino un bar...

«Non solo quello che si dice», rileva Carlo il Calvo.

«Quello che si dice è che...».

«Lo so. Lo so».

Carlo che sa deve tuttavia riconoscere d'aver veduto dei refettori oltre i dormitori...

Sono tre essi pure. Ma questo non significa che l'abbiano proprio voluto. Carlo il Calvo sa spiegarselo. Costruire cento cucine è più lungo e difficile di costruire una buona cucina per cento. E quando si è cominciato col provvedere un posto dove si dorme soltanto, si finisce per avere anche un posto con radio soltanto.

«Hanno anche questo?»

«Continuando potrebbero averlo».

[...]

«Non stanno male».

«E hanno?...»

«... In più, un po' fuori, una fattoria d'allevamento...».

«... E in più?...».

«... Scavato pozzi. Irrigazione...».

«Dite che costruiscono ora una chiesa?».

«... Per produrre più energia. Ma l'hanno già, la luce...».

Il giudizio del questurino, tuttavia, non è positivo, poiché vede nell'unione tra gli abitanti più una scelta di comodo che un reale progetto comunitario: «Tutto mostra che in loro non c'è mai stato un proposito fisso, o volontà di mettere in pratica una fantasia di quelle che si dicono, un progetto cervellotico che volessero realizzare».¹¹⁵ Ed è proprio l'assenza di una previsione, da parte dei personaggi scesi dal camion, che rende "robinsoniana" la loro impresa. Si veda, infatti, lo scritto dal titolo *Daniel Defoe* comparso su «L'Italia letteraria» nel 1931,¹¹⁶ dal quale è ripresa anche la struttura elencativa, oltre all'industriosità e alla capacità di provvedere a bisogni via via sempre più complessi:

¹¹⁵ *ZA*, quarta puntata, cap. XXV, p. 64.

¹¹⁶ Elio Vittorini, *Daniel Defoe*, «L'Italia letteraria», 21, 24 maggio 1931, p. 1, ora in *LAS I*, p. 258.

Agisce, lotta per l'esistenza, accumula provvigioni, si circonda di arnesi utili, si accanisce a ricostruire tutte le invenzioni pratiche dell'umanità, quando gli sarebbe così facile abitare un albero e stendere la mano verso una pianta, un frutto per cibarsi. Ogni giorno si intenta qualche opera semplicemente perché è spronato da un forte istinto di operare. L'isola intera è sua eppure ha bisogno di farsi proprietario di qualcosa più sua, di avere una casa, un cantiere, un piccolo posto, di sentirsi padrone di un dato numero di beni, crearsi una finzione ossia un gioco di tutta l'attività economica dell'uomo. La sua grande soddisfazione, quando si concede un po' di riposo, è di vedere che il magazzino è ben fornito.

Loro, come Robinson, avevano dovuto far fronte a una condizione imprevista:

Dovevano provvedere, è vero, a parecchie esigenze insieme fin dal primo giorno hanno provveduto a tutte insieme: almeno le più elementari. Solo che hanno saputo cambiare modo di provvedervi e scopo di provvedervi, a seconda delle circostanze.¹¹⁷

Le prime operazioni compiute, infatti, erano «per uno scopo di difesa estrema e immediata»:¹¹⁸ dopo lo sminamento dei campi per poterli coltivare, sotto la guida di Ventura, cui si affianca, quasi contemporaneamente, il bisogno di trovare un tetto sotto il quale ripararsi e accendere un fuoco per scaldarsi (operazioni delle quali incominciano a occuparsi Cerro e le Messinesi), segue un periodo in cui la comunità incomincia a dedicarsi ad altre attività *in previsione* del futuro. Ne è un esempio l'evoluzione agricola del villaggio, che da un'agricoltura volta al sostentamento immediato passa a una di tipo più moderno, con coltivazioni annuali:

Carlo il Calvo racconta che cominciarono con basilico e un po' di ortaglia estiva piantata per l'uso del momento in qualche quadratino della terra che dissodavano collo scopo di togliere le mine.

Immagini si formano, dietro al suo sommario racconto, di fanciulle dai grandi occhi che curavano su finestre basilico e fiori alle loro case di origine. Come lo zio Agrippa sa della sua figliola quando l'aveva nella sua casa siciliana, o quando in anni più lontani c'erano airole d'orto dietro un casello di ferrovia fino ai piedi del dirupo di fichidindia con api che venivano di là come portando nel loro ronzo le spine di là, e con lei che allevava piselli, per i fiori che

¹¹⁷ *ZA*, quarta puntata, cap. XXXV, p. 64.

¹¹⁸ *Ibidem*. Tornando a ragionare sull'influenza che gli scritti del «Politecnico» abbiano avuto sul romanzo, noteremo ulteriori somiglianze tra i primordi del villaggio e le didascalie che corredano alcune delle foto pubblicate sul settimanale: le abitazioni «non hanno che la funzione di determinare con quattro pareti e coprire con un tetto lo spazio in cui possano stare distesi un uomo, una donna, due vecchi, sei o sette bambini e una bestia da soma» (*Sicilia non separatista, ma umiliata e offesa*, «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945, p. 2) come nel romanzo la prima «casa» del villaggio è rappresentata dalla chiesa, nella quale si organizzano giacigli per tutti, perché risultava più facile riparare un solo tetto (i riferimenti sono in *ZA*, capp. XX e XXXII).

davano a lei stessa, alle api, pur essendo ancora una che s'inginocchiava sulla terra, una bambina.

Ora è sapendo di loro che si possono pensare i piccoli orti improvvisarsi dovunque una mina è stata estirpata, via via che si guadagna sul nemico sotterraneo nel nostro accanimento, più forte di lui e della sua inerzia, a guadagnare vita.

Ma appena vi fu molto terreno libero si volle utilizzarlo per qualcosa di più, per ogni cosa che si potesse piantare di luglio e raccogliere presto, e gruppi di loro si dedicarono a vangarlo, a prepararlo. Venne da qui che poi si volle utilizzarlo per cose da raccogliere più tardi, nell'autunno, nell'inverno. Alcune varietà di cavoli e gli spinaci si raccolgono anche di sotto alla neve. E seminarono spinaci su lunghi dorsi, su declivi, ma ecco che al di là del pensiero d'un inverno di spinaci si pensò a tutto quello che la terra poteva dare.¹¹⁹

La civiltà ricomincia, dunque, dall'agricoltura, e anche coloro che in passato avevano svolto altre attività ora vedevano nella sola coltivazione dei campi una possibilità di ricostruzione:

hanno capito che non restava loro da scegliere. O avere le cose in comune e lavorare a profitto comune; o rinunciare a star lì e tornare al viaggio avanti e indietro, al vagabondaggio, al bracciantato d'una settimana in un posto e una settimana in un altro posto, alla borsa nera la più spicciola, al piccolo ladrocinio.¹²⁰

Queste considerazioni riportate in forma di indiretto libero, ma riconducibili a Carlo il Calvo, sono seguite da una ulteriore precisazione, relativa al fatto che questi uomini e donne non erano altro che «zingari», dopo la quale segue un brano cassato in *DMI* e che qui riportiamo, poiché mostra efficacemente come il narratore intervenga nel racconto con le proprie opinioni:

Pure io potrei dire lo stesso di mio zio che ormai da due anni passa in treno ogni quindici giorni, una volta diretto al nord, una volta diretto al sud, pochi metri più sotto di dove loro si fermarono;

e potrei dirlo di mia madre stessa che torna di continuo a trovarmi dalla nostra Sicilia, o di mia nonna, che viaggia avanti e indietro con lei e di mio fratello Rosario, e di mio cugino Gaetano, cioè d'ogni mio fratello e ogni mio cugino e ogni mia madre e ogni mia nonna,

¹¹⁹ *ZA*, quarta puntata, cap. XXXV, p. 64.

¹²⁰ *ZA*, quarta puntata, cap. XXXIV, p. 62.

per cui mi domando se dire zingaro non sia dire qualcosa che si vorrebbe detto di noi e non già qualche modo dircelo noi stessi dicendolo agli altri, o voler indurre la mente altrui a riflettere su quello che siamo.¹²¹

L'universalizzazione della miseria postbellica, la ricerca della «riunione» e il nomadismo hanno dunque una matrice comune, così che quello che potrebbe apparire come un giudizio dispregiativo si rivela una riflessione sulla universale condizione umana:

«E forse gli zingari hanno principi?» soggiunse Carlo il Calvo.

Ritiene d'averne una riprova di quanto sosteneva. Ma senza che possa suonare offesa verso gli zingari all'orecchio di mio zio o di chiunque da noi, ne faccia esempio per un verso o per un altro, a proposito o a sproposito. Carlo il Calvo intende apprezzare dicendo che uno non ha principii. Intende dire che non ha il cervello montato. E mio zio non è tipo da considerarlo offensivo. Non ha mai supposto di avere dei principii, lui.¹²²

Cosa Carlo il Calvo intenda con assenza di «principii» è spiegato subito dopo:

Dunque per Carlo il Calvo, è stata la semplice necessità, «e non quello che si dice», a far lavorare quegli zingari col criterio delle cose in comune. Perché se uno o due più furbi si fossero resi padroni non sarebbero mai riusciti a tenere gli altri là, nelle condizioni in cui erano. Né sono più tempi da ristabilire la schiavitù¹²³ o il feudalesimo in un certo luogo. Dovunque oggi ci si ritrova a dover ricominciare dal nulla, non avendo compensi immediati, avendo anzi pericoli e stenti, non c'è da fare altro che mettere in comune.¹²⁴

L'unica soluzione possibile, dunque, è rappresentata dal socialismo abbracciato – seppur senza una volontaria presa di posizione ideologica, come abbiamo già notato – dagli abitanti del villaggio appenninico, i cui obiettivi si delineano progressivamente sulla base delle necessità, delineando una evoluzione “per età”, sulla quale cfr. cap. 1, § 2.3.2.

3. Gli ultimi capitoli del romanzo: la morte di Siracusa fuori dalla scena.

¹²¹ ZA, quarta puntata, cap. XXXIV, p. 62.

¹²² ZA, quarta puntata, cap. XXXIV, p. 63.

¹²³ Emendiamo la lezione *schiavitù*, riportata sul testo.

¹²⁴ ZA, quarta puntata, cap. XXXIV, p. 63.

Le ultime due puntate del romanzo sono introdotte dalla sinossi nella quale Vittorini riassume la densa sezione che comprende l'incontro di Ventura con Carlo il Calvo e quello degli abitanti con i cacciatori:

Il colloquio al Caffè Fidelio, di cui tratta il capitolo LXIX qui omesso, non porta nulla di decisivo nei rapporti tra Carlo il Calvo e Ventura. È piuttosto una silenziosa partita a biliardo che un colloquio. Ventura ne torna, tuttavia, contento di essere ancora libero.¹²⁵

La narrazione, in *Z4*, riprende direttamente dal dialogo di Siracusa con Ventura, in corrispondenza della c. 205, p. 409, dalla quale si evince come l'autore abbia scelto di riavviare il racconto direttamente *in medias res*:

AM1, p. 409	<i>Z4</i> , quattordicesima puntata, p. 684
<p>[...] sulla sponda del letto, come per alzarsi in piedi se av[esse] per alzarsi in piedi. «Del resto quello che dovresti dire \» continuò «è solo che cosa hai combinato con il tuo tipo nel tuo incontro col \ tuo/ tipo della moto, venerdì scorso. Di questo devi renderci conto, e renderne conto a tutti quanti [...]»</p>	<p>«Del resto quello che dovresti dire» continuò «è solo che cosa hai combinato col tuo tipo della moto. Di questo devi renderci conto, e renderne conto a tutti... [...]»</p>

Alcune delle varianti presenti in quest'ultima parte della narrazione ci consentono di vedere come le modalità correttive registrate per il solo manoscritto si ripropongano anche nella fase, a noi non pervenuta, del passaggio da AM1 a *Z4*: oltre alle varianti lessicali, quasi tutte di tipo sinonimico,¹²⁶ si notano pochi casi di ampliamento, a fronte dei molti casi di concentrazione narrativa. Appartiene alla prima delle due tipologie individuate il seguente passo:

¹²⁵ *Z4*, quattordicesima puntata, p. 864.

¹²⁶ Riportiamo alcuni esempi: (AM1, p. 411) quell'uomo → (*Z4*, 14, p. 865) il tipo; (AM1, p. 411) sottovoce → (*Z4*, 14, p. 865) a voce bassa; (AM1, p. 412) nega → (*Z4*, 14, p. 865) ripudia; (AM1, p. 412) la sua punizione? → (*Z4*, 14, p. 865) il suo castigo?; (AM1, p. 413) parlare lui. E allora → (*Z4*, 14, p. 865) parlare lui, e allora; (AM1, p. 413) non naturale così → (*Z4*, 14, p. 865) non naturale, e tuttavia.

AM1, pp. 410-411	ZA, quattordicesima puntata, pp. 864-865
<p>si affrettò a spegnere con negli occhi un'immagine di Ventura come se fosse come se dall'ultima volta che lo aveva visto, dal m^[attino] fosse trascorso non un giorno ma un anno ch'era come se il sole lo avesse disseccato più che per le sue parole, per quello che lui era con negli occhi una immagine di Ventura ch'era¹²⁷ [p. 411] dove Ventura s'era acceso e spento, ti ai piedi del letto loro letto</p>	<p>spense, non però prima di aver afferrato una rossa immagine di Ventura ch'era come s'egli bruciasse e non potesse per questo sopportare la luce sulla sua pelle.</p> <p>Fu quasi a precipizio che spense. Era anche spaventata? Certo non parlò per un pezzo, dopo d'aver veduto, quei due o tre secondi, il suo volto che ora si poteva pensare incenerito. Ma infine dovette trovar lei la voce, e lei parlare, poiché non accadeva più nulla dov'era Ventura.</p>

Come si può notare, il brano pubblicato in ZA ha un più ampio sviluppo, con una dettagliata descrizione del colorito di Ventura, ormai ridotto a creatura infera, rosso, incenerito. Se in AM1 Vittorini aveva scelto di eliminare i riferimenti all'aspetto di Ventura per dislocali tutti nella c. 209, p. 413, in ZA l'autore decide di amplificare l'effetto di sgomento dinanzi al volto dell'uomo, riportando la descrizione del suo volto sia nella p. 864 sia nella p. 866:

La sua immagine rossa come di un uomo che uscisse da una flagellazione si rinnovò attenuata agli occhi della ragazza. Il terribile non era proprio del suo aspetto. Non vi era molto di cui veramente spaventarsi. Ma restava terribile ch'egli avesse cambiato aspetto in poche ore, senz'altra ragione fisica che quello stesso sole cui tutta l'estate s'era trovato esposto lavorando.

Le carte non restituiscono la parte seguente del capitolo, alle quali tuttavia è importante dedicare una particolare attenzione in quanto pongono alcuni dei problemi sui quali Vittorini si troverà maggiormente a riflettere in occasione delle due revisioni e ai quali abbiamo solo accennato nel capitolo precedente (§ 2.3.11): la punizione dei colpevoli, il

¹²⁷ Il testo cassato è riproposto nella p. 413: allora vi fu un grido di questa povera ragazza, lo stesso che avrebbe potuto venire fuori ~~quando av~~[eva] poco prima vedendo alla luce ~~lui Ventura~~ come fosse Ventura fosse rosso e disseccato, per il sole sì, anche per l'insolazione, per molto ch'era naturale, e tuttavia per molto d'altro ch'era terribile e non naturale così.

sentimento di colpa per aver abbracciato una causa sbagliata e infine la decisione di risolversi a compiere un delitto per il quale *giustamente* il colpevole meritava di scontare.

Mentre Siracusa consiglia a Ventura di attendere che vi sia un'amnistia che lo liberi da ogni conto in sospeso con lo stato, Ventura si rifiuta di andar via (e, tanto più, di andar via *da solo*), consapevole del fatto che «Non è per un po' di prigione che *lo* stanno cercando».¹²⁸ Parallelamente al dialogo fra i due, si svolge un acceso dibattito anche al locale della mesquita, avente come protagonisti gli abitanti del villaggio e i cacciatori:

«Ora sono cose che non impressionano più,» osservò Toma.

«No?» disse Turchino.

«Voglio dire che non scaldano più a sentirle raccontare... Non indignano.»

«Non t'indignano?»

«Non si crede che siano accadute.»

«Però per quegli uomini morti sono accadute.» «Lo so... Ma lo sapevo meglio quando continuavano ad accadere. E allora poteva piacere anche a me di punire. Mentre ora mi sembrerebbe un po' fantastico farlo.»

«Ti sembra fantastico che noi si voglia farlo?»

«Non dico niente di noi... Dico di me. Vi sarà uno straccio d'uomo da prendere e legare a una sedia, non altro, e io mi domando se riuscirei a credere ch'egli abbia toccato un capello a qualcuno.» [...] «Ma dovunque quest'uomo sia stato, un anno e mezzo, egli ha vissuto con tanti che avrebbe potuto trovarsi a uccidere, un anno e mezzo prima, e invece ha lavorato con essi, ha stretto amicizie con essi. Riesco a spiegarmi?»¹²⁹

Nel dibattito fra i cacciatori-partigiani e gli abitanti del villaggio che, pure, avevano preso parte alla Resistenza, si possono forse – amplificando una suggestione di Alberto Asor Rosa¹³⁰ – rinvenire le diverse posizioni espresse dai membri del Partito Comunista nel 1946: al di là di ogni particolarismo ideologico, infatti, era interesse di tutti trovare «una fraterna alleanza che si proponga di distruggere sin dalle radici tutti i residui dell'ideologia fascista», per citare le parole di Ambrogio Donini,¹³¹ vale a dire non consentire che l'ideologia marxista venisse considerata «un ostacolo sul cammino dell'unione di tutte le forze democratiche popolari che vogliono sinceramente lavorare per la rinascita materiale

¹²⁸ *ZA*, quattordicesima puntata, cap. LXXII, p. 867.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 132-133.

¹³¹ Ambrogio Donini, *Marxismo nella cultura italiana*, «l'Unità», 5 gennaio 1946, prima pagina. Il contesto è quello del quinto Congresso Nazionale del PCI. Sul dibattito, cfr. anche *supra*, cap. 1, § 2.3.11.

e spirituale del nostro paese»,¹³² allo scopo di accogliere tutti coloro che avessero a cuore la rinascita democratica del paese. Era dunque necessario trovare un accordo su Ventura, fra gli abitanti del villaggio e i cacciatori, poiché risultare spaccati su una questione centrale come la punizione dei colpevoli, in un momento delicato come quello dell'immediato dopoguerra, avrebbe provocato una lesione non tanto di tipo ideologico, ma *morale*, poiché avrebbe compromesso l'auspicato rinnovamento del paese.¹³³ La ricostruzione "materiale", infatti, non poteva prescindere dalla ricostruzione morale, poiché insieme alla ripresa delle attività produttive deve nascere una «nuova cultura», «*Non più una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini*», come si legge sul primo numero del «Politecnico».

Gli abitanti del villaggio si rendono conto che tra di loro può esserci uno che è stato fascista ("vecchio"?), ma il fatto che abbia compreso i propri errori e che abbia lavorato per la ricostruzione lo riabilitano al "nuovo"? È un interrogativo che Vittorini lascia aperto, poiché non basta che chi ha compiuto del male venga integrato e "rieducato", come d'altro canto non basta che riceva una punizione esemplare: la prima soluzione lascia insoddisfatti coloro che hanno combattuto per la liberazione,¹³⁴ la seconda sconvolge una comunità privandola del proprio fondatore. La posizione di Vittorini, infatti, non tende a favore dei partigiani, con i quali pure aveva lottato per la liberazione, ma problematizza la *punizione* innestando in essa una riflessione sull'*espiazione*, esponendolo in tal modo a numerose critiche di ambiguità.¹³⁵ Prendono così nuovamente forma alcune delle problematiche connesse al fascismo, alla rivoluzione e alla violenza già espresse in sede (auto)critica nelle ultime pagine della *Prefazione al Garofano rosso*, nelle quali Vittorini così aveva giustificato l'adesione del giovane Mainardi al fascismo:

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Del resto, è proprio tra il 1947 e il 1948 che si consuma il definitivo allontanamento di Vittorini dal PCI: è forse da ricondurre alla rottura la decisione di Vittorini di non delineare, nel romanzo, una utopia che possa propriamente definirsi socialista.

¹³⁴ Vittorini segue la stessa argomentazione sostenuta, all'indomani del referendum, in *Repubblica*, con «*altro*» al potere, «Il Politecnico» 30, giugno 1946, pp. 1-2, ora in *LAS 2*, pp. 296-298: «Spingere gli italiani a chiudere reciprocamente gli occhi e abbracciarsi al di sopra delle contese, non è un modo di colmarla. Abbracciarsi al di sopra delle contese significa abbracciarsi al di sopra della realtà, cioè nascondere a noi stessi la realtà; e mentre indebolisce nei vincitori il sentimento di aver combattuto per la causa giusta, rafforza nei vinti l'impressione ch'essi devono la loro sconfitta a mancanza di fortuna e non alla colpa, non all'errore, non all'ingiustizia, impliciti nella causa loro».

¹³⁵ Vittorini, per altro, sarebbe in buona compagnia, secondo una linea di pensiero che si riconduce a posizioni marxiste-leniniste: per fare un esempio, Romano Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971, p. 39 afferma che anche Togliatti aveva un atteggiamento ambiguo rispetto agli ex-fascisti, «acriticamente assolti in blocco», come dimostrato dalla firma dell'amnistia.

Si parta dal ricordo d'infanzia che viene, nelle prime pagine, attribuito al ragazzo protagonista. È il ricordo d'un desiderio, conosciuto nella primissima infanzia, di *uccidere* qualcuno. L'esistenza successiva del protagonista e l'educazione ricevuta non lo hanno eliminato, o lo hanno semplicemente represso. [...] Il fascismo ha ucciso Matteotti: vale a dire ha ucciso, come ciascuno di essi ha l'impressione d'aver bisogno di fare, qualcuno. Agli occhi loro, che vedono gli altri partiti non uccidere, il fascismo è forza, e come forza è vita, e come vita è rivoluzionario.¹³⁶

In questo contesto si innesta una seconda considerazione, che porta Asor Rosa a collegare l'esperienza resistenziale con la vicenda di espiazione e pentimento di Ventura:

dovremmo dire che Enne 2 si comporta, dal punto di vista etico-spirituale, come un tipico fascista di sinistra passato alla Resistenza; e questo non solo per i forti elementi autobiografici, che è possibile riscontrarvi, ma anche perché di questo rapporto tra social-fascismo e progressismo sono in lui propri gli impulsi irrazionali all'azione, la disperata volontà di "guarire" attraverso un legame, quale che sia, con il mondo, il desiderio d'affermare nel campo del giusto, con gli uomini giusti, altre *immutabili* idealità. In un'altra opera di Vittorini, *Le donne di Messina*, questa impressione potrà essere convalidata nella maniera più esplicita.¹³⁷

Il discorso è di certo appiattito sulla sola componente ideologica del pensiero vittoriniano, per altro in chiave molto critica,¹³⁸ tuttavia il legame che lo studioso istituisce con *Uomini e no* ci consente di notare come il discorso dei cacciatori (quasi un processo pubblico *in absentia* dell'imputato) e quello, contemporaneo, di Siracusa con Ventura ha la propria origine nell'opera resistenziale, poiché la riflessione sul fascismo condotta in quella sede da Vittorini procede ininterrottamente e si problematizza ulteriormente sia sulle pagine del «Politecnico» sia sul romanzo della ricostruzione sia, infine, in un brano più tardo, del 1951,¹³⁹ nel quale Vittorini fa riferimento al *Garofano rosso*:

Ed è il pericolo che ancor oggi costituiscono, un po' in ogni paese, certe tendenze dei giovani a sentirsi colpevoli, a sentirsi incapaci di "esser buoni", a sentirsi incapaci di "esser bravi", e a desiderare l'avvento di una "dittatura" che li liberi, con la costrizione, dalla loro stessa "malvagità" e dalla loro stessa "inettitudine".

¹³⁶ Elio Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, in *QNI*, p. 448.

¹³⁷ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 139.

¹³⁸ Tale prospettiva critica è confermata, *ibidem*, dall'uso di termini quali «sinistrismo», «forma ambigua», «distorto» ecc.

¹³⁹ Il passo, citato da Rodondi in *LAS* 2, pp. 501-502 nt. 9, fu scritto «per le edizioni straniere del romanzo» (*Il garofano rosso*).

Il fatto di essersi unito al gruppo, di aver *lavorato* per la collettività, ha riabilitato il colpevole alla società nuova istituita al villaggio, una società priva di dottrine, ideologie e partiti, nella quale tutto ciò che è successo nel passato, come aveva già fatto notare Siracusa stessa a Ventura, è cancellato in favore di una umanità nuova, nella quale il lavoro collettivo è l'unico valore:

«Noi qui non sappiamo chi sia l'uno e chi sia l'altro. Potrebbero esserci dei nemici di ieri in mezzo a noi. E tuttavia, dopo più di un anno, non siamo che compagni di lavoro.» [...]

«Se abbiamo tolto le mine è per via di Ventura. Idem, se ci siamo costruite le case è per via di Ventura che ci ha spinti a farlo. E se abbiamo coltivato il terreno è anche per via di Ventura...»¹⁴⁰

Ventura, dunque, non è un criminale qualunque, è il *fondatore* di quel villaggio, è colui che ha consentito l'avvio di una *nuova storia* rivolta più al futuro che memore del passato.

Un'altra, poi è la questione messa sul campo da Ventura stesso:

«Perché un conto è la noia di dover sfuggire a una cosa che sei sicuro di poter considerare una vendetta, e ben altro conto quella di dover sfuggire a una cosa che anche le persone cui ti sei legato considerano invece un castigo.»¹⁴¹

Se, cioè, Ventura fosse certo che quella che si sta consumando ai suoi danni sia una vendetta dei vecchi avversari politici, allora vivrebbe solo la «noia», dice, di dover fuggire. Se il castigo, invece, è approvato anche da coloro ai quali lui si è legato e grazie ai quali era diventato *buono*, la questione muta completamente: in questo caso Ventura sconterebbe una pena ancora superiore, perché avrebbe la certezza che gli altri non lo avrebbero tenuto più in considerazione come in passato e, forse, non lo avrebbero voluto più con loro, se anche si fosse salvato.¹⁴²

«Capisci?» disse. «Io sarei di nuovo al punto a cui ero quando mi sono messo con voi altri, l'anno scorso, con in peggio tutto quello che significa d'essere stato un anno con voi altri...»¹⁴³

«Non ho fantasmi, voglio dire, che mi impediscano di andarmene e salvarmi la pelle... Io potrei farlo benissimo. Ma se potessi poi tornare qui come tu dicevi dianzi, e nascondermi tra voi, e stare a testa alta tra voi... Lo potrei? Non è solo questione di aspettare un'amnistia.

¹⁴⁰ Per un confronto con le parole di Siracusa, si veda il cap. 1, § 2.3.11.

¹⁴¹ *Z4*, quattordicesima puntata, cap. LXXIV, p. 870.

¹⁴² Cfr. cap. 3, § 4.2 per ulteriori approfondimenti sulla questione.

¹⁴³ *Z4*, quattordicesima puntata, cap. LXXIV, p. 870.

Inoltre abbiamo quel tizio che non ci darebbe mai tregua... E ci sono questi morti di mezzo. Potrei stare a testa alta tra voi con questi morti che ci sono di mezzo?»¹⁴⁴

«Io ho imparato a fumare,» essa udì da Ventura, «non per altro che per avere una compagnia di più con te e con la gente. Ho molto imparato stando quest'anno con voi altri. E ora tu non vuoi fumare con me. Non hai voluto che la mia mano ti toccasse?»¹⁴⁵

Si pone dunque, una delle più ricorrenti dicotomie tragiche, “vendetta” vs “castigo”. Ventura è sì disposto ad ammettere le proprie colpe, ma al contempo intende attenuare la gravità della propria posizione affermando che «queste cose che si fanno con l'idea di servire una causa», finché non ci si accorge di aver sbagliato causa: Ventura vuole pagare, ma non ammette di esser guardato come un assassino per quanto ha compiuto *prima* che nascesse il villaggio.

È proprio il suo passato, tuttavia, a essere usato come argomento da parte dei cacciatori:

«Non vi è mai accaduto» stava dicendo, «di entrare in un villaggio dove avevate i vostri amici, e di trovare che ve li hanno ammazzati?» «[...] Pensate lui che arriva coi suoi una notte e impicca anche le ragazze sulle quali avete un pensiero. Non avrebbe potuto accadere?»¹⁴⁶

Le ragioni che lo spingono a uccidere Siracusa risiedono proprio in questa dicotomia. Da un lato si tratta di un delitto passionale, dettato dalla rabbia di non riuscire a ottenere la fiducia della donna e a portarla con sé,¹⁴⁷ di non mostrarsi a lei in altri abiti se non quelli del criminale fascista:

¹⁴⁴ Ivi, p. 871.

¹⁴⁵ Ivi, p. 872.

¹⁴⁶ ZA, quattordicesima puntata, cap. LXXV, p. 875. Sulla matrice politecnica delle argomentazioni dei cacciatori, cfr. cap. 1, § 2.3.10.

¹⁴⁷ Si osservino, a confronto, due passi di AM1 e ZA relativamente al problema di Ventura:

AM1, p. 414	ZA, quindicesima puntata, p. 969
<p>sa che sei tu... «Ma i cacciatori...» «Ma non c'è qualcuno nessuno a mandarteli dietro.» «Puoi mandarmeli dietro tu stessa.»/ «E chi ti dice di dirmi da che parte vai?» gridò la ragazza. «Puoi anche chiudermi qui nella a chiave qui nella stalla,» gli gridò. «Puoi anche leg_[armi] o posso gli gridò. «Puoi anche lasciarmi qui legata e imbaragliata.» «O lasciarti qui morta \tolta di</p>	<p>«Ma bisogna vedere,» Ventura disse, «se potrei fidarmi. Non mi manderesti dietro quei cacciatori appena me ne fossi andato?» «E tu chiudimi a chiave,» gridò la ragazza. «Chi ti dice di non prendere le tue precauzioni?» gli gridò. «Puoi anche lasciarmi legata e imbaragliata.» «O lasciarti» Ventura disse, «come si lasciano quelli di cui non ci si fida.»</p>

AM1, cc. 211-212, pp. 415-416	Z4, quindicesima puntata, cap. LXXIV, p. 870, cap. LXXIX, p. 970
<p><i>Del resto era inutile che cercasse di scappare. Egli l'avrebbe uccisa*** anche se lei lei lo \ lo/ avesse cercato. di Ormai \era/ deciso a non lasciarla dietro di sé che morta, se doveva lasciarla. Poiché ormai aveva deciso: Da un pezzo aveva deciso di non consegnarsi o di andarsene con lei, o di non lasciarla dietro a sé che come tutti i morti lasciatisi dietro: \ un anno e mezzo prima, e due anni prima. *** ***. Era stato un / [...]! era stato un pezzo senza sapere se sarebbe rimasto nel villaggio stesso o se sarebbe andato via. Ma poi *** era stato \ Anzitutto apprendere mentre lei era più tenera nell'abbracciarla, che non si sarebbe consegnato. Poi non sapere se consegnarsi restando lì/ Poi non sapere se restar lì, pur senza consegnarsi. Poi la decisione di andar via. Poi Infine sapere che poteva ucciderla, se lei non avesse voluto lo avesse seguito \ accompagnato/, e sapersi deciso a farlo. Tutto era stato da meno di un'ora, da dopo che la ragazza lo aveva e l'ha Questo era da pochi minuti, il resto da e tutto l'insieme da meno di un'ora, ma egli disse d'i essersi accorto ch'era ancora un fascista da quando cominciò a sapere che non si sarebbe consegnato e che voleva salvarsi e superare \ sapere dovere ammettere che non in questo solo era da fascista era stato un fascista e che aveva ricominciato a esserlo da quando</i></p>	<p>Del resto era inutile che cercasse di scappare. Egli rispose alla ragazza: «E che credi di dire con questa tua parola?»</p>

mezzo/ » gli Ventura gli le disse, «con la vita e il collo spezzati... »	
--	--

Come si può notare, l'unica macroscopica differenza è costituita proprio dal fatto che l'autore faccia pronunciare a Ventura alcune battute che, nel manoscritto, erano affidate a Siracusa, con l'inserimento della questione relativa alla fiducia.

<i>non voleva più consegnarsi dalla prima, dal seguito di cose di quell'ora. \quell'ora./ Rispose alla ragazza: «E che credi di dire con questa tua parola?»</i>	
--	--

La maturazione del brano, da AM1 a ZA, costituisce un esempio di “concentrazione”: è come se AM1 contenesse, “a voce alta”, tutti quei ragionamenti che risultato implicitamente presenti nel non detto¹⁴⁸ di ZA, nel quale la decisione di Ventura appare ancora più tragica perché privata di ogni mediazione intellettuale. È attraverso le carte di AM1 che apprendiamo, dunque, come per Ventura la decisione di «volersi salvare» (di non «perdersi», usando il verbo di cui Vittorini si serve in *Uomini e no*) avesse denunciato la permanenza, in lui, del fascismo, che diventa, al contempo, consapevolezza e legittimazione della violenza che di lì a poco compirà, giustificata proprio dal suo essere “non-uomo”:¹⁴⁹

AM1, c. 213, p. 417	ZA, quindicesima puntata, cap. LXXIX, p. 970
<i>«Sia per uccidere che per dare uno schiaffo?» «Per il modo fascista di darlo.» «E anche perché uno vuole una ragazza?» «Perché ha il modo fascista di volerla» che uno può avere di volerla.» «E perché non voglio che tu lasciarmi prendere \fucilare/ sono un fascista?» La ragazza disse che lo era. «E perché voglio che tu venga con me?» La ragazza lo sono pure?»</i>	«Sia per uccidere che per dare uno schiaffo?» «Per tutto quello che può esserlo.» «E perché non voglio lasciarmi fucilare sono un fascista?» La ragazza disse che lo era. «E perché voglio che tu venga con me lo sono pure?»

È in seguito all'estremo tentativo di Siracusa di mandarlo via, cercando di imbracciare il fucile appeso nella stanza, che Ventura decide, ora definitivamente, di portarla con sé nella morte: il brano è presente anche nell'ultima delle carte di AM1 a nostra disposizione,

¹⁴⁸ Nella *Prefazione al Garofano Rosso* Vittorini fa riferimento alla necessità di «dover dire senza dichiarare» (*ONI*, p. 435).

¹⁴⁹ La questione, è evidente, collega *Le donne di Messina* con *Uomini e no*.

e risulta interessante metterne a confronto il testo con quello di ZA per mostrare come la redazione autografa restituisca un testo con poche ma significative varianti rispetto a quello definitivo:

AM1, c. 217, p. 421	ZA, quindicesima puntata, cap. LXXIX, p. 971
<p>«E ora lo avresti deciso?» «Ora l'ho deciso.» La ragazza tornò a lottare contro le sue braccia, tornò anche a cercare di prendere il fucile, poi smise di nuovo e \Qui/ si sentì che la mucca accanto a loro si metteva \stava mettendosi/ in piedi, e la ragazza tornò a lottare contro le sue braccia, tornò anche a cercare il fucile, poi smise di nuovo. «Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso. anche farlo. Perché non dovrei se posso?» \non dovrei posso farlo. Perché non dovrei se posso? »/ «c'è solo questo che posso fare.» «posso farlo.» «Non ne guadagni niente per andartene.» posso farlo» «Non ne avrai \avresti/ nessun guadagno.» «Forse invece \Invece ho idea che/ ne avrei uno.» «Dovresti andartene solo lo stesso.» «Forse non solo: Forse Ho idea «E invece ho l'idea che avrei il tuo fantasma.» un fantasma?» E forse \«Non del tutto. +++ da te avrei/ «Ho idea che avrei il tuo fantasma.» E forse «Non senza il tuo fantasma, ... forse.» «Credi che</p>	<p>«E ora lo avresti deciso?» «Ora l'ho deciso.» Qui si sentì che la mucca accanto a loro stava mettendosi in piedi, e la ragazza tornò a lottare contro le sue braccia. «Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso farlo. Perché non dovrei se posso?» «Dovresti andartene solo lo stesso...» «Ma credo che potrei anche fare a meno di andarmene, dopo.»</p>

<p><i>da me arresti un fant[asma?]</i> «Non ne hai da nessuno.» «Ma credo che da te lo avrei.» «Lo credi davvero?»</p>	
--	--

Particolarmente significativo è il fatto che si accenni al fantasma di Siracusa che seguirebbe Ventura nella sua fuga: l'uomo costringerebbe la donna a seguirlo, sebbene non fisicamente, così che lui non sia mai solo. Viene dunque qui rievocato uno dei momenti più significativi del dialogo tra Siracusa e Ventura, quello in cui l'uomo aveva tentato di giustificare le ragioni del proprio silenzio relativamente al proprio passato e le ragioni per le quali teme la cattura, da ricondurre più alla condanna morale delle «persone cui ti sei legato» (*ZA*, cap. LXXIV) che alla vendetta partigiana:

«Non che io», riprese, «ne abbia dei fantasmi. Queste cose che si fanno con l'idea di servire una causa non ti lasciano sangue sulle mani. Sei circondato di approvazione e tu e fai credendo di essere in gamba a farle. C'è solo questo mentre le fai. C'è solo che credi di essere in gamba. E se poi t'accorgi d'aver sbagliato causa, tu puoi renderti conto di aver fatto male a fare quelle cose, puoi anche ammettere che ti starà bene di pagare, ma non per questo ne avrai fantasmi, non so se mi spiego...»¹⁵⁰

Siracusa, dunque, sarebbe l'unico fantasma che Ventura porterebbe con sé: le morti precedenti si condenserebbero in lei che costituisce la sua vittima più importante, poiché era stata non solo uccisa in un contesto nel quale *ogni causa* è venuta meno – un contesto a-politico e pre-politico – ma anche con la consapevolezza dell'atto compiuto. I delitti commessi in precedenza, infatti, erano stati compiuti nella convinzione di «essere in gamba»: chiaro è, come si è già detto in proposito della presenza di questo sintagma nella c. 6, p. 210,¹⁵¹ il riferimento a *Uomini e no*,¹⁵² ma ne viene capovolto del tutto il significato. Credere di essere in gamba, infatti, costituisce il più grave limite di Ventura, perché in virtù di questa convinzione ha commesso gravi delitti senza averne coscienza,¹⁵³ ha agito

¹⁵⁰ *ZA*, quattordicesima puntata, cap. LXXIV, p. 870.

¹⁵¹ Cfr. cap. 1, § 2.3.7.

¹⁵² Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 251.

¹⁵³ Vd. Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles, University of California press, 1951 (trad. it. *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze, 1973), pp. 3-8: ἄτη è un accecamento involontario della coscienza, che non implica una colpa morale. Agamennone, nell'*Iliade*, riconosce di avere fatto un torto ad Achille, ma la facilità con la quale concede al rivale l'ammissione di colpa denuncia proprio l'involontarietà di quanto ha compiuto. Allo stesso modo si può dire di Ventura: egli ha sposato quella che inizialmente aveva creduto una buona «causa», e che si è invece rivelata non solo la causa di chi ha perso, ma anche una ideologia che ha dato vita a un immane travisamento del concetto di «giusto». Sul legame tra il romanzo vittoriniano e il mondo greco rimandiamo a Maria Rita Mastropaolo, *Due archetipi narrativi greci nelle Donne di Messina di Elio Vittorini*, in corso di pubblicazione su «ClassicoContemporaneo».

come se una forza esterna, dirompente e alla quale è impossibile opporsi (una sorta di ἄτη laica?), lo avesse spinto a violare la giustizia. Dall'altra parte, tuttavia, egli intende «salvarsi», e può farlo solo riacquistando coscienza del male compiuto, ed è proprio per tale ragione che ammette di aver «sbagliato causa».

È nell'ancestrale rapporto con la natura, nella stalla delle mucche, che Siracusa compie l'ultimo disperato tentativo di pacificazione tra Ventura e il mondo:

Certo le cose potevano non importare. Ma, mentre Ventura saliva la scala a pioli, la ragazza spinse la porta ed entrò nell'oscuro calore di mammelle in cui stavano gli animali. Loro che muggivano! Loro che belavano! Loro ch'erano i bianchi fiumi attraverso i monti, e loro ch'erano boschi! Loro che non conoscevano altro sangue che il loro stesso versato sulle mani degli uomini! Cercando tastonò il fianco che tremava d'una grande bestia nel suo muggito. Ma la ragazza l'accarezzava ed essa tacque, e l'una dopo l'altra quelle madri tacquero. È allo stesso modo un fiume s'acqueta. Il mondo d'ogni cosa materna, e della terra, dopo uno strazio che ha avuto temendo per uno o un altro dei suoi nella sua inquieta vigilanza sulla nostra vita ch'è la nostra fedeltà a lei.¹⁵⁴

Quelle bestie che potrebbero consentire a Ventura di salvarsi, di trovare un rapporto pacificato con la natura, conoscono la violenza solo per mano umana: il tentativo di Siracusa, dunque, è quello di fare in modo che Ventura, placando i mugghi delle mucche, trovi in esse – nella natura, in definitiva – una possibilità di redenzione. È «nell'amore materno antecedente alla storia e alle sue "offese", immune da norme prevaricatrici e istituzioni gerarchicamente "patriarcali", nella "discesa alle Madri" guidata dalla madre-Concezione in *Conversazione in Sicilia*»¹⁵⁵ che Siracusa cerca di ispirare a Ventura una prospettiva di salvezza, un'alternativa al *perdersi*. Il recupero del rapporto con la madre Concezione di *Conversazione in Sicilia*, diviene qui rapporto diretto con Siracusa, che non è ancora madre, ma il cui nome richiama la città di provenienza dell'autore stesso.

Non vi è, tuttavia, riconciliazione, né la pacificazione di Ventura può passare attraverso le vacche-madri, che anzi vengono sacrificate, nella persona di Siracusa:

Ventura non raccontò in che modo uccise la ragazza, ma si vide su di lei che doveva averle spezzato qualcosa dentro, forse stringendola davvero alla vita, e che poi l'aveva finita a colpi

Che in Vittorini via siano «certe idee-miti [...] riconducibili a formule archetipiche, a una materia arcaica e favolosa» è confermato anche da Guido Guglielmi, *Storia non è storicismo*, «Il menabò», 10, pp. 97-104, la citazione a p. 97.

¹⁵⁴ ZA, quattordicesima puntata, cap. LXXVI, p. 876.

¹⁵⁵ Antonio Di Grado, Vittorini a cavallo. Vecchie e nuove congetture su un artigiano anarchico che fabbricava miti, Leonforte, Euno Edizioni, 2016, p. 142.

di badile. Egli disse, piuttosto, che lei aveva tentato un'altra volta di uscirgli dalle mani, che lo aveva spinto ad urtare contro la mucca, che la mucca aveva muggito, e che allora l'aveva uccisa.¹⁵⁶

La morte della donna, dunque, non viene messa in scena, ma introdotta da una negazione – «non raccontò» – che risponde al principio aristotelico che prevede che nelle tragedie la morte non debba mai essere rappresentata sulla scena: ancora una volta, un modello classico è ripreso da Vittorini per elevare la vicenda particolare di Ventura e Siracusa allo statuto di tragedia universale, nel desiderio, espresso nella *Prefazione al Garofano rosso*, di far coincidere romanzo e melodramma, di «andare [...] oltre i riferimenti realistici della sua vicenda sino a farli suonare dei significati di una realtà maggiore»,¹⁵⁷ superando i limiti del realismo romanzesco.

È solo dopo la sua morte che Siracusa riacquista il proprio nome: Lucia, nome della santa patrona del capoluogo siciliano con il quale la donna era stata chiamata sino a questo punto:

Allo stesso modo ogni ragazza nata a Palermo si chiama Rosalia, e molte ragazze si chiamano Teresa, molte soltanto Maria, molte Cecilia, molte altre Agnese, e più o meno Giovanna o Ginetta secondo i luoghi dove nascono, a Milano o a Bologna, a Ferrara, a Pistoia, a Perugia o a Bari, sotto un nome creduto santo, dovunque nascano, per dire che sono nate sante dalla madre terra. [...] Questo Ventura poteva udirlo dai muggiti e i belati: lo strazio delle madri per lei uccisa come se fosse per tutti che fossero stati uccisi.¹⁵⁸

È solo adesso che Ventura trova pace con le madri: tocca una mucca, la abbraccia e incomincia «a parlarle come la ragazza aveva voluto...».¹⁵⁹

Con queste parole, dal tono lirico e universale come quelle che lo avevano aperto, si chiude il romanzo nella sua edizione in puntate. Segue una sinossi, che citiamo integralmente, nella quale Vittorini riassume il finale del romanzo, anticipando alcuni degli sviluppi dell'edizione in volume:

Qui terminiamo con la pubblicazione a puntate. Ma il romanzo, in corso di stampa presso Bompiani, continua con ancora quindici capitoli (LXXX-XCIV) dai quali si viene a sapere che Ventura, avendo ucciso la ragazza, riesce a costituirsi; che la lotta tra la gente del villaggio e gli antichi proprietari non si arresta e anzi si fa più

¹⁵⁶ ZA, quindicesima puntata, cap. LXXIX, p. 971.

¹⁵⁷ Elio Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, in *ONI*, p. 435.

¹⁵⁸ ZA, quindicesima puntata, cap. LXXIX, p. 972.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

accanita; e che lo zio Agrippa, dopo un ultimo assaggio sulla linea dove l'abbiamo sempre incontrato, cambia treno.

L'insieme dei novantaquattro capitoli è diviso, nel volume, in diciannove parti e per la ricorrenza di alcune di esse intitolate allo zio Agrippa si è scelto come titolo di tutto il romanzo: Lo zio Agrippa passa in treno.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Ibidem.*

PARTE SECONDA

Le donne di Messina.

L'edizione del 1949 tra carte e ricezione.

CAPITOLO 3

«Ti avverto che dovrò correggere, alla fine».

Dallo *Zio Agrippa passa in treno* alle “prime” *Donne di Messina*.

1. In limine. Editoria e scrittura nelle *Donne di Messina*

La conclusione della stesura dello *Zio Agrippa passa in treno* è immediatamente seguita dalla revisione in vista dell'edizione in volume, per la quale le testimonianze epistolari mostrano come Vittorini fosse combattuto fra due estremi: da un lato il desiderio di liberarsi da una scrittura che, per la vastità della materia narrativa e per la sua complessa struttura, risultava sempre più ostica da gestire, dall'altro lato la volontà di perseguire la sua ricerca intorno alla forma romanzesca, tanto sul campo della *propria* scrittura quanto su quello della scrittura altrui.

Proprio nella coesistenza, in Vittorini, dei due campi d'azione – quello dell'autore e quello dell'editore – si può iscrivere il lavoro compiuto sulla prima edizione delle *Donne di Messina*, rispetto alla quale lo scrittore compie un “auto-editing” che si sviluppa proprio grazie alle idee maturate negli anni del lavoro in casa editrice e che, contemporaneamente, si innesta all'interno del processo di «(ri)costruzione paradigmatica della propria figura d'intellettuale e scrittore»¹ «in funzione di un intervento programmatico nell'“oggi”». ² Lo stesso autore, del resto, aveva dichiarato alla giornalista Kay Gittings di considerare «viva la vita in quanto cambi, si rinnovi e produca nuovi modi di se stessa. La vita che si ferma è meccanicità, inerzia e cattivo odore». ³

¹ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 152.

² Ivi, p. 12.

³ Elio Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings* (FRCS, 315ACEB), in parte pubblicato in *Scrittori allo specchio: Elio Vittorini*, «Corriere del libro» 2, 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3, e poi, integralmente, in *LAS* 2, pp. 326-336, la citazione alle pp. 326-327.

Se, infatti, la prima stesura del romanzo era stata redatta in un clima che, anche se solo in parte inserito nell'esperienza del «Politecnico», era comunque influenzato da quell'iniziativa – dalle problematiche, dalle idee, dalle polemiche sorte proprio fra le pagine della rivista⁴ –, la revisione e la prima edizione in volume si collocano con certezza *dopo* la fine del «Politecnico», segnando un distacco che, sebbene non sia evidente come quello che si segna tra *DMI* e *DM2* (e che avrà, come si dirà più ampiamente nel cap. 5, una evidente manifestazione nell'eliminazione dell'espedito dell'inchiesta giornalistica), lascia tuttavia intravedere alcuni aspetti di novità che caratterizzeranno la poetica vittoriniana degli anni '50.

Gli anni tra il 1947 e il 1949, come ha ricostruito Gian Carlo Ferretti, rappresentano infatti un periodo di importanti mutamenti professionali per Vittorini: la fine del «Politecnico», porta a una (provvisoria e parziale⁵) rottura con la casa Einaudi, riconducibile principalmente a ragioni politiche («crescente distacco [dal PCI] da parte di Vittorini, e rapporto sempre più stretto da parte di Einaudi»⁶), e a un riavvicinamento con Mondadori, ufficializzato nella prima metà del 1949, ma le cui radici affondano nel dicembre 1947.⁷ In questo periodo di passaggio, dunque, Vittorini intrattiene contemporanei contatti con tre delle maggiori case editrici dell'epoca, Bompiani (editore dei suoi libri) Einaudi e Mondadori (in qualità di consulente).⁸

Se, infatti si osserva la suddivisione cronologica operata da Vittorini nella selezione e nell'ordinamento dei materiali confluiti in *Diario in pubblico*, si noterà proprio come gli anni tra *Lo zio Agrippa passa in treno* e le “prime” *Donne di Messina* corrispondano esattamente allo stacco rappresentato da due delle quattro sezioni del *Diario* (che, lo ricordiamo, fu

⁴ La presenza dell'inchiesta giornalistica e l'autoriflessione velatamente condotta tra le pagine dello *ZA* rispetto all'utilità, alle modalità di pubblicazione, agli argomenti trattati sono indice di un interesse autoriflessivo che va oltre la mera citazione: il modo ambiguo con il quale Vittorini sceglie di presentare i giornalisti, infatti, può essere letto anche come il desiderio di analizzare criticamente l'esperienza del «Politecnico», problematizzandone alcuni aspetti.

⁵ Vittorini continuerà la propria attività di consulente per la casa editrice «per i Coralli (insieme a Pavese e Muscetta, che lavora nella sede romana), per il settore illustrativo dei Millenni, per i Supercoralli e i Narratori stranieri tradotti, e per i Saggi (insieme a Muscetta)» (Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 117).

⁶ Ivi, p. 119. Giulio Einaudi, da parte sua, sottolinea tuttavia come la fine del «Politecnico» non fosse dovuta alle sole direttive del PCI: «persino il nostro Balbo a un certo punto voltò la schiena a Vittorini. Balbo, non Togliatti. [...] D'altra parte, furono anche i redattori della casa editrice, che non erano certo ortodossi, come Pavese, come Balbo, a non sentire più la necessità di questo giornale che, partito con una spinta ideale, era arrivato su un binario morto. E pensavano che era meglio lavorare su una base culturale più solida, costituita dal lavoro editoriale, dai libri, dalle collane» (Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991, pp. 72-73). Si veda anche Gabriele Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 170-193.

⁷ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 118: la proposta a Mondadori di pubblicare il «Politecnico», insieme all'intenzione di «lasciare Einaudi come editore» vanno in questa direzione.

⁸ «La differenza tra Pavese e Vittorini stava nell'atteggiamento verso l'autonomia della casa editrice e la non compromissione, soprattutto negli anni dell'immediato dopoguerra, con fronti della cultura, con altre case editrici cui Vittorini collaborava», dice Giulio Einaudi in Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 48.

pubblicato nel 1957): la terza, relativa agli anni 1945-1947 (gli anni intorno ai quali fu ideato e scritto *Lo zio Agrippa passa in treno*), è denominata “La ragione culturale”, e in essa trovano spazio molti stralci tratti dagli interventi su «Il Politecnico», fra i quali spiccano quelli dedicati alla questione meridionale (n. 9, n. 12), alla ricostruzione morale e alle colpe dei fascisti (n. 29, n. 30), al mito e alla letteratura americani; inoltre, infine, trovano qui spazio anche gli scritti della polemica con Togliatti: tutti argomenti che fanno da sfondo, come si è visto nel capitolo precedente, a *ZA*. La quarta sezione, invece, si colloca negli anni 1948-1956 e ha come titolo “La ragione civile”:⁹ è in questa nuova fase della produzione vittoriniana che si va facendo strada – in *Diario in pubblico* come nella prima edizione in volume del romanzo – la necessità di una più profonda ricerca delle verità e di un ripensamento della forma romanzo. È infatti a un’ispirazione “civile” che Vittorini stesso ricondurrà il romanzo, in contrapposizione alle altre due vie che, in occasione, rispettivamente, della stesura di *Conversazione in Sicilia* e del *Sempione*, aveva scelto: una via simbolica e una allegorica, non senza, in entrambi i casi, una componente di polemica politico-sociale che, tuttavia, rimane confinata al solo ambito individuale e soggettivo, mentre nelle *Donne di Messina* assume un punto di vista collettivo: è proprio all’interno di queste categorie che condurremo la ricerca, presentata nei paragrafi seguenti, riguardo alla nuova edizione del romanzo, nella quale la dimensione lirica/soggettiva e quella epica/collettiva (entrambe risultanti dalla volontà di portare il romanzo «a sottovento della poesia»¹⁰) tentano un equilibrio che, in definitiva, sarà impossibile da raggiungere nei termini ipotizzati dall’autore,¹¹ fino all’ambiguo finale che lascia aperte ulteriori possibilità.

Questa prima questione è, dunque, essenziale per comprendere le ragioni di alcuni dei cambiamenti presenti nel romanzo: l’allontanamento dal PCI e la chiusura del «Politecnico» inducono l’autore a una autocritica relativa sia alla propria posizione di intellettuale sia all’oggetto, all’organizzazione e agli scopi della scrittura, in una Italia che, proprio nella prima metà del 1948, vedeva finire la stagione dei governi di unità nazionale e nascere il primo governo a maggioranza democristiana.¹² La situazione di isolamento

⁹ La prima sezione, invece, ha come titolo “La ragione letteraria”.

¹⁰ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, cit., p. 438.

¹¹ Cfr., in merito alla mancata applicazione della poetica espressa nella *Prefazione al Garofano rosso* nelle *Donne di Messina* gli accenni contenuti in Virna Brigatti, *La funzione Milano nella “poetica editoriale” di Elio Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, Pisa, Edizioni Ets, 2018, pp. 61-63.

¹² Cfr. Romano Luperini, *Gli intellettuali di sinistra*, cit., p. 21: «Nel breve giro di un anno (dal maggio 1947 al luglio 1948) una serie di avvenimenti – dall’espulsione delle sinistre dal governo (con cui praticamente finisce il periodo della

nella quale Vittorini si trova è espressa in una lettera dell'inizio 1948 indirizzata a Mario Socrate:

Mio caro Socrate,

Io non so come rispondere alla tua lettera con la quale mi chiedi di tirar fuori dalla mia attività personale del materiale, diciamo, di propaganda. Sono ancora troppo demoralizzato dalla riunione tenuta con Sereni e Berti (il pomeriggio) e (soprattutto) dalla serata in casa Treccani, con Sereni che parlava camminando avanti e indietro e con tutti voi che non dicevate una sola parola. Tu mi dirai: anche tu non hai detto una sola parola. Ma io non posso parlare, non so parlare, non so essere in compagnia che quando sono a un tavolo, cioè solo... Anzi non posso addirittura pensare che così, scrivendo: e non posso *cambiare* che attraverso l'atto di scrivere. Si capisce, mi è necessario ascoltare, ma poi mi è necessario essere solo a un tavolo per avere le mie reazioni, e per accettare o respingere o semplicemente dubitare. Ora io dubito di tutto il mio lavoro degli ultimi anni (libri e rivista) – e allo stesso tempo mi sembra di non poter in nessun modo accondiscendere a quello che ha detto Sereni. [...] Quando mi si dice che tutto, nel giudizio equilibrio sugli scrittori, è da rimandare la storia si nega ogni possibilità di lavoro critico. E quando mi si dice che il partito non sa che cosa farsene della “spontaneità” mi si nega ogni possibilità di lavoro creativo. Negate queste due possibilità, che cosa resta da fare uno scrittore? [...] Ora io non posso dare che spontaneità o lavoro critico. Il lavoro critico era la rivista, E posso certo non farla più [...] Ma i miei libri sono soltanto spontaneità. Se io ne tolgo la spontaneità a che cosa li riduco?¹³

E ancora ribadita nel settembre 1948 quando scrive a Robert Penn Warren:

“ricostruzione”, intesa come unitario sforzo collettivo al di sopra delle ideologie), alla sconfitta elettorale del 18 aprile e la fallita insurrezione popolare del 14-16 luglio (dopo l'attentato a Togliatti) – segna la vittoria definitiva delle forze conservatrici [...]. Si veda, inoltre, quanto afferma Italo Calvino nella sua recensione a *Le donne di Messina* uscita su «l'Unità» il 1 giugno 1949: «Allora [sc. nel 1946] [...] era il tempo del Vittorini assertore dell'impegno civile della letteratura: poi è cominciato il tempo del Vittorini uomo di crisi, del Vittorini uomo squarciato dall'incapacità a unificare le ragioni della poesia con quelle della politica. *Le donne di Messina* ha l'età di questa crisi, ha il peso di tutta questa crisi addosso, a nutrirlo e a soffocarlo insieme; perciò è un libro contraddittorio, con pagine vive e libere come soltanto quelle di “Conversazione in Sicilia”, e con pagine stanche e forzate come sempre quelle in cui Vittorini non riesce a coprire il suo segno, a chiarire il suo tormento».

¹³ Elio Vittorini a Mario Socrate, primi due o tre mesi del 1948, in *AP*, pp. 153-154. La vicenda è ricostruita anche in Manlio Cancogni, *L'intelligenza butta la tessera*, «L'Europeo», 26 aprile 1952, p. 13: «La rottura avvenne nel dicembre 1947 in casa del pittore comunista Ernesto Treccani. Quella sera Vittorini fu affrontato direttamente da Emilio Sereni, membro della direzione centrale del partito. Fu una specie di processo. Sereni parlò ininterrottamente per sei ore. Vittorini era solo a sostenere il suo punto di vista. Si accorse di essere non più fra compagni ma fra nemici. Sereni è un uomo grassoccio, cordiale e sorridente. Ma quella sera la sua faccia era dura. Il partito, disse, non accettava interpretazioni erranee, e aveva i mezzi per piegare chi persisteva nell'errore. Un teologo non avrebbe parlato diversamente. Vittorini preferì persistere nell'errore e da quella sera i suoi rapporti col partito cessarono. Ma non era stata soltanto la sua esperienza di scrittore a condurlo a quella decisione. Nel '46 Vittorini era andato in Francia invitato dagli intellettuali del Partito comunista francese. Fu un viaggio disastroso. I comunisti francesi sembrarono allo scrittore molto più settari e rigidi di quelli italiani. Costituivano già un mondo a sé, separato dal resto della nazione, i loro ex-combattenti. In Francia il partito era un fossile. Vittorini conobbe fra l'altro la famiglia Hilsum. Gli Hilsum erano comunisti già da due generazioni. Nella casa si respirava un'aria da santuario. [...] Era uno spettacolo che opprimeva il cuore e che conteneva un insegnamento terribile. Era su un modello simile che si sarebbe organizzata la società di domani?».

La mia conferenza a Genève¹⁴ ha destato interesse e discussioni, ma ha scontentato a sinistra e a destra gli uomini che vedono un mezzo d'azione (e solo un mezzo d'azione) nelle arti. Il loro punto di vista è che l'arte, per l'appunto, sia azione. Con questo essi sembrano volerne riconoscere l'importanza per la storia umana. Ma c'è un inganno in un riconoscimento simile, poiché, quando noi accettiamo l'arte sia azione finiamo implicitamente per accettare una direzione dell'azione, cioè una direzione anche delle arti, e consegniamo praticamente ai politici le chiavi della cittadella delle arti. Dunque dobbiamo tener duro sul punto che l'arte è conoscenza, anche a costo di negare la parte di azione ch'essa ha pure. Forse ci renderemo, così, meno importanti agli occhi degli uomini; ma salveremo, restando indipendenti, la nostra importanza segreta, che è quella che più conta.¹⁵

La presa di posizione è netta: Vittorini non intende più essere coinvolto nell'azione politica, se per azione politica si intende sottomissione ai dettami del Partito e non libera ricerca della conoscenza. L'ambigua posizione nella quale l'autore viene ora a trovarsi è ben espressa in una lettera indirizzata a Hemingway l'8 marzo 1949:

da una parte debbo continuamente avvertire i militanti comunisti, per onestà, che tutto quanto scrivo e dico non è scritto o detto da comunista e loro non se ne possono fidare ad occhi chiusi. E perché, da un'altra parte, il sentimento di solidarietà che mi lega al movimento operaio in generale e la simpatia che ho per tanti di loro in particolare mi impediscono di smentire in modo categorico e assoluto gli altri (non-comunisti o anti-comunisti) che continuano a considerarmi, logicamente, un comunista. Sono, vale a dire, un non-comunista agli occhi dei comunisti e un comunista agli occhi dei non-comunisti e anti-comunisti... Un bel pasticcio.¹⁶

Condizione confermata, a posteriori, anche da Giulio Einaudi:

¹⁴ La conferenza si tenne alle "Rencontres Internationales de Genève", 1-9 settembre 1948. Cfr. cap. 2, p. 288.

¹⁵ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 24 settembre 1948, in *AP*, p. 205. Vittorini rivolgerà alle posizioni assunte in questa fase una severa critica negli anni seguenti, come si evince dalle dichiarazioni rilasciate a Michele Rago e pubblicate su «Il Contemporaneo» nel 1965 (ora in *LAS* 2, pp. 1102-1108, la citazione alle pp. 1107-1108): «E mi riferisco allo scontro coi professionisti della politica. Abbiamo mollato presto. Abbiamo detto: i politici non ci capiscono, non possiamo andare d'accordo. C'era cioè in noi un'inclinazione a ritirarci. Anziché svolgere a fondo la battaglia, si è preferito rompere il contatto. È prevalsa la vecchia distinzione fra cultura e politica che veniva ancora dal crocianesimo, dall'influenza delle strutture tradizionali italiane. [...] È mancato l'impegno di dire ai politici, "siamo politici anche noi". Abbiamo qualcosa di politico da dire anche noi e questo qualcosa può avere importanza per quello che di politico potete dire voi. Abbiamo accettato di essere dei "culturali" e così ci siamo confinati da noi nella posizione che ci attribuivano coloro che si dichiaravano o consideravano se stessi dei "politici"». Tali parole sembrano debitorie di quanto Vittorini aveva scritto a proposito di Gramsci e del suo più grande contributo alla cultura e alla politica: «Accusato una volta di "intellettualismo" anche da alcuni dei suoi compagni di lotta, Antonio Gramsci ci appare oggi come un uomo politico che poté essere più acutamente "politico" grazie alla sua capacità di trovare per ogni questione i motivi culturali e non rinnegarli» (testo di presentazione a una scelta di *Lettere dal carcere*, «Il Politecnico» 33-34, settembre-dicembre 1947, p. 5, ora in *LAS* 2, p. 418 n. 4). Si ricordi inoltre che la prima edizione delle *Lettere dal carcere*, dopo questa anticipazione, uscì per Einaudi proprio nel 1947.

¹⁶ Elio Vittorini a Ernest Hemingway, 8 marzo 1949, in *AP*, p. 229.

Vittorini si è trovato così in mezzo a molte critiche: quelle che gli venivano dagli amici, dagli einaudiani eterodossi, e poi le bastonate dei vari piccoli o grandi teorici del marxismo annidati nel Partito; in più mettiamoci pure la caduta del numero di lettori: è sempre successo che i giornali chiudano quando mancano i lettori.¹⁷

È da ricondursi, probabilmente, proprio alla maturazione di una posizione di *outsider* la scelta di pubblicare *Il Garofano rosso* se, come sostiene Ferretti, «forse Vittorini è dapprima riluttante alla pubblicazione di un romanzo *fascista* nel pieno della sua militanza postresistenziale e comunista; ma la crisi del “Politecnico” e la ripresa del suo lavoro e della sua presenza di autore, contribuiscono probabilmente farlo decidere»,¹⁸ perché, come ammette lo stesso Vittorini nella *Prefazione* al *Garofano rosso*, al di là dei difetti intrinseci del romanzo, esso era un «documento»¹⁹ della «storia dell’Italia sotto il fascismo» e della «attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati, può esercitare sui giovani».²⁰

La rottura con il Partito Comunista, infatti, era andata maturando già durante i mesi in cui la rivista era passata da settimanale a mensile, ed è proprio in tale mutamento, come si è avuto modo di argomentare nel capitolo 1, che si cominciano a delineare le prospettive future, tanto in merito alla propria vicenda professionale quanto relativamente alla propria esperienza di scrittore.²¹ Come sostiene Marina Zancan, infatti,

con il mensile l’esperienza de «Il Politecnico», così come il Partito l’aveva voluta e come era stata invece realizzata da Vittorini, era ormai conclusa e mentre il gruppo redazionale andava vivendo una propria esperienza culturale che porterà alcuni dei suoi componenti all’esperienza del marxismo critico, Vittorini era già proiettato verso la fase successiva della propria produzione letteraria tutta centrata sulle possibilità innovative del fattore linguistico e contemporaneamente dedito ad una attività «manageriale» che definirà e completerà la sua scelta di separatezza per la cultura.²²

¹⁷ Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 73.

¹⁸ Gian Carlo Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., p. 150.

¹⁹ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, p. 446.

²⁰ *Ivi*, p. 448.

²¹ «Ora mi resta solo da aggiungere che ho diretto, dal settembre ’45 al dicembre ’47, una rivista di cultura intitolata “Il Politecnico”, che ho deciso di non dirigere mai più riviste [...]», scrive Vittorini nella sua “autobiografia” *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, pubblicata su «Pesci rossi», Bollettino editoriale Bompiani 3, marzo 1949, ora in *AP*, pp. 421-427 (cit. a p. 427) e in *LAS* 2, pp. 508-514 (cit. a p. 513-514).

²² Marina Zancan, *«Il Politecnico» e il PCI tra resistenza e dopoguerra*, cit., p. 1007. Gian Carlo Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Milano, il Saggiatore, 1994, p. 14 fa riferimento alla compresenza, in Vittorini, di interessi letterari («di scrittore e teorico della letteratura e ideologo e organizzatore di cultura») e editoriali, «con attive contraddizioni e oggettive convergenze tra le leggi del sistema e un’incessante tensione innovativa e sperimentale».

La chiusura della rivista aveva, dunque, indotto Vittorini a sottoporre a una prima revisione critica il proprio progetto culturale, il cui primo (ma provvisorio) approdo sarà il riconoscimento delle possibilità di intervento sulla realtà insite nell'attività editoriale,²³ ora intesa non più e non solo come *riscoperta* delle voci più significative della cultura europea e mondiale, ma come *scoperta* delle voci più significative della letteratura di oggi, come nuova militanza:

Non si può non cogliere il deciso spostamento dell'attività editoriale di Vittorini: dall'idea di una collana universale (come era "Corona" e, per quel poco che è vissuta, la "Biblioteca Politecnico") a quella delle collane di narrativa, attraverso le quali indicare nuove possibilità di scrittura letteraria che potessero rispondere a un contesto politico e culturale modificato.²⁴

È proprio al «contesto [...] modificato» che Vittorini si riferisce quando, scrivendo a Valentino Bompiani, prospetta la possibilità di concedere i diritti dei propri romanzi ad altri editori, al fine di ampliare il numero di lettori delle proprie opere e al fine di raggiungere un pubblico nuovo:

Caro Valentino,
scusami se ritorno per lettera sulla questione della richiesta Einaudi circa *Conversazione* allargandola in generale a questione ristampa dei miei libri. A voce si finisce sempre per fermarci dinanzi ai comuni interessi della nostra amicizia e rimandare. Come autore che vive praticamente dei propri libri (in gran parte se non in tutto) io ho bisogno di ripresentare le mie opere il più spesso possibile sotto veste nuova o a un pubblico nuovo. Né sono un autore che può scavalcare tale necessità con una produzione rapida di un libro l'anno. [...]. Purnondimeno ritengo che, quando con *Conversazione* avessi toccato l'interesse di un altro pubblico, il mio pubblico di provenienza Bompiani potrebbe accrescersi di alcune aliquote di quello Einaudi o Mondadori per ogni libro nuovo che pubblicassi con te. Ritengo, in altri termini, che *Lo zio Agrippa* avrebbe più compratori dopo un mio contatto col pubblico Mondadori ed Einaudi di quanti non potrebbe averne se un contatto con quest'altro pubblico non ci fosse. Ma di questo è forse inutile parlarti. Lo sai certo benissimo per tuo conto.²⁵

In questa lettera l'editore-Vittorini e l'autore-Vittorini si sovrappongono mostrando come gli anni che seguono la chiusura del «Politenico» rappresentino una ripresa dell'attività di

²³Cfr. Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 235: «All'indomani della chiusura del periodico Vittorini preserva la convinzione di risolvere la sua attività sul piano della creatività e della ricerca».

²⁴ Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 179.

²⁵ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 27 giugno 1948, in *AP*, p. 193-194, la citazione a p. 193.

promozione che si svolge tanto sul fronte della pubblicazione delle proprie opere (si pensi all'edizione del *Garofano rosso* e agli intensi contatti intrattenuti da Vittorini con gli intellettuali stranieri²⁶) quanto su quello della costruzione di una nuova identità intellettuale, come si è accennato nelle prime pagine del presente capitolo²⁷ e come si evince anche leggendo la lunga lettera inviata a Renato Mieli il 22 giugno 1948, nella quale Vittorini declina l'invito a recarsi negli Stati Uniti come corrispondente dell'«Unità»:

Dopo anni ed anni di sforzi io sono riuscito a conquistarmi un piccolo pubblico che mi permette di vivere dei miei libri. E a vivere dei miei libri, a vivere senza dover fare altro mestiere, insomma a vivere nelle condizioni più favorevoli per continuare a scrivere libri, io ci tengo moltissimo. È mia preoccupazione, dunque, di pubblicare ogni anno un libro che rinnovi il legame tra il mio pubblico e me. Mia preoccupazione non per paura di non avere altrimenti di che mangiare, ma per paura di alienarmi il mio pubblico e non trovarmelo più attorno a sostenermi in questo equilibrio in cui faccio fatica, in cui guadagno un minimo pressoché da operaio, e in cui tuttavia ho la grande fortuna di poter fare solo quello che so fare. [...] Non mi piacerebbe niente un compito che compromettesse la mia continuità della mia vita di scrittore anche se in compenso mi aprisse una possibilità migliore di risolvere il mio problema economico. L'idea di trovarmi ridotto ad abbandonare la mia attività di scrittore per una neanche grandissima di giornalista o di uomo politico mi riempie di terrore. [...] È come scrittore ch'io posso essere col popolo nel mio meglio. [...] D'altra parte io non vorrei procedere, nel mio lavoro, *dalla* situazione politica e dai partiti, ecc., *al popolo* e alla sua vita. Ma *dal* popolo e *dalla* sua vita *alla* situazione politica. Io non dico che un'analisi *dal* popolo *alla* situazione politica non sia già stata fatta. Dico che non vorrei partire dal punto d'arrivo delle analisi già fatte. Perché la capacità di lavoro di un artista è come la capacità di fede del San Tommaso. Procedo dalla conoscenza fisica a quella spirituale. E non può non partirsene ogni volta, da un "toccare con la mano". Posso avere una libertà in tal senso per degli articoli da pubblicare sull'«Unità»?

L'argomentazione di Vittorini è interamente fondata sulla necessità, sentita come urgente in quegli anni, di riprendere con costanza l'attività di scrittore, alla quale si collegano anche quella di mantenere la propria autonomia intellettuale e di intervenire sulla realtà non servendosi di mezzi, come il giornalismo o la politica, che potessero costituire un

²⁶ Si vedano le lettere a Dionys Mascolo del 1° giugno 1948 (*AP*, pp. 170-173) e a Michel Arnaud della metà di maggio e del 23 giugno 1948 (*AP*, pp. 166-167 e 190).

²⁷ Si veda l'intero capitolo *La strategia promozionale*, in Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 139-167.

impedimento e un filtro alla libera espressione: pochi mesi dopo, per la stessa ragione, rifiuterà di recarsi in Jugoslavia.²⁸

Il progetto di tornare a scrivere, inoltre, è direttamente connesso con la volontà di «essere col popolo», inteso come desiderio di partire «dalla conoscenza fisica a quella spirituale»: da una parte è chiaro l'interesse a non voler più «suonare il piffero» della sinistra italiana, ma dall'altra si può leggere in tale affermazione un chiaro intento di poetica, dal momento che volersi accostare al popolo significa tornare a scrivere, cioè tornare a quel «mondo offeso» che Vittorini aveva scelto come protagonista delle proprie opere, universalizzandone la condizione pur prendendo spunto dalla realtà attuale. La ricerca, per altro, si svolge, contemporaneamente, *all'interno* del lavoro di scrittura, e *all'esterno*, nella ricerca di un pubblico nuovo: se da una parte essa è orientata alla risoluzione del problema del narratore, dal momento che è proprio alla «crisi della fisionomia della voce narrante»²⁹ che può ricondursi la frammentazione di voci presenti nel romanzo³⁰ e, soprattutto, all'assenza di una figura “intellettuale” che dica “io” (elemento che costituisce un elemento distintivo delle *Donne di Messina*, in quanto la voce narrante è quella del nipote dello zio Agrippa, anch'egli viaggiatore, anch'egli sfollato, anch'egli in cerca di «riunione», con il quale i lettori stessi avrebbero potuto identificarsi,³¹ che tuttavia non emerge mai come *personaggio*, rimanendo confinato al ruolo, appunto, di narratore eterodiegetico);³² dall'altra parte, invece, si dovranno tenere in considerazione le riflessioni di Vittorini circa la cultura e, soprattutto, la lettura, intesa come attività

²⁸ Lettera al Consiglio Centrale della Gioventù Popolare di Jugoslavia, Belgrado, 28 luglio 1948 in *AP*, p. 198: «Je dois vous prier de vouloir m'accorder un renvoi de ma visite à un moment où les rapports entre la Jugoslavie et les autres pays de démocratie populaire se seront éclaircis, ou au moins à un moment où l'écho de la crise actuelle ait pris fin».

²⁹ La citazione è tratta dal già menzionato volume di prossima pubblicazione di cui è autrice Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, p. 211. Dice inoltre Brigatti, *ibidem*: «In particolare ciò è percepibile nella pesante revisione alla quale viene sottoposto il romanzo di Enne 2; nella struttura delle *Donne di Messina* che oscilla da una rappresentazione corale, a una prima persona, a una impersonale; infine, nella riscrittura dei pochi capitoli della *Garibaldina*».

³⁰ «queste soluzioni tecniche [...] nel panorama letterario di quegli anni costituiscono la prova di quello spirito di ricerca che ha sempre animato Vittorini e staccano decisamente un romanzo, anche discutibile, come *Le donne di Messina* dalla congerie di romanzi puramente documentari, scritti con l'idea che la sola rappresentazione fotografica della realtà fosse condizione sufficiente a giustificare la scrittura letteraria» scrive Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 191.

³¹ L'impossibilità di una immedesimazione da parte dei lettori fu uno degli elementi più criticati in *Uomini e no*: Enne 2 è «troppo intellettuale» (Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 134).

³² Conclude Virna Brigatti, *ivi*, p. 212: «Ma ancora ci vorrà del tempo affinché Vittorini riesca a rielaborare con piena consapevolezza critica e teorica questo che per ora sembra essere solo un problema suo personale di ispirazione creativa, e il percorso di maturazione si compirà durante gli anni Cinquanta, all'interno del laboratorio dei “Gettoni”, nella fertile atmosfera della casa editrice Einaudi, dove Vittorini passa a lavorare, lasciando la sua ormai decennale collaborazione con Bompiani». Torneremo nella Parte terza sulla questione del narratore, poiché, come anticipato dalla citazione ora riportata, il problema è ben lungi dall'essere risolto, e si definirà, nella pubblicazione del 1964, in modalità in larga parte differenti da quelle presenti nelle prime due edizioni.

culturale *per tutti*, al netto dell'evidente contraddizione con il desiderio di una qualità alta, che mal si coniuga con i bisogni di un pubblico ancora in larga parte da formare.³³

La complessa struttura del romanzo, infatti, non manifesta solo la volontà di dar voce alle “testimonianze” e ai punti di vista dei molti personaggi del romanzo, ma risponde anche a una precisa scelta letteraria, connessa con il problema del *linguaggio*. Insieme a quello del linguaggio, poi, è un altro il problema che gli scrittori del dopoguerra devono tentare di risolvere, quello legato al problema «di come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l'“io” (e che pure gli è indispensabile per aver esperienza del mondo intorno) [...]. Perché bisogna sempre tener ben presente una cosa: che tra l'io che scrive e la realtà che deve essere oggetto dei suoi scritti [...] c'è l'io che vive e vede e si trasforma e migliora a contatto con la storia e gli uomini, e i conti son sempre da fare con quest'ultimo, perché se ci si limita a disciplinare l'“io che scrive” tutto rimane su un piano volontaristico, velleitario».³⁴ Il narratore, o i narratori, rappresentano infatti una componente essenziale del racconto, perché, come ha notato Falcetto, se da una parte occorre rappresentare in modo attento i «contesti storico-sociali», dall'altra parte ci si deve aprire «verso i lettori, nella prospettiva di un colloquio con un pubblico allargato, più ampio di quello tradizionale».³⁵

Partire dalla realtà non significa necessariamente, tuttavia, scrivere libri che possano ritenersi riusciti come *Conversazione in Sicilia*, ma anche scrivere libri che costano «sudori freddi di studio»,³⁶ come *Le donne di Messina* e come *Il Garofano rosso*, nella speranza che possano in seguito rivelarsi utili alle opere future:

Garofano era un libro su cui avevo, tra l'altro, sudato molto. Era un risultato improprio per il suo scopo letterario, era tuttavia, per me, aver studiato una realtà e degli uomini, e aver imparato come la realtà si studia e come gli uomini si studiano. [...] Ma si fa qualcosa anche a scrivere *Garofano*; si studia; s'impara; si addiziona, sottrarre, moltiplica e divide; si tirano

³³ In termini teorici, tuttavia, per Vittorini non vi è contraddizione, poiché, come scrive nella *Lettera a Togliatti*, egli stesso è un autodidatta, come lo erano gli operai siracusani che «se alla prima lettura non comprendevano nulla, leggevano una seconda volta e comprendevano qualche cosa, leggevano una terza e comprendevano di più...» (*LAS 2*, p. 395). Andando indietro nel tempo, ad ogni modo, ritroviamo un differente atteggiamento: aveva infatti scritto, in *Superiorità del progetto Michelucci*, «Il Bargello», 8, 19 marzo 1933, p. 3, (ora in *LAS I*, p. 662-665) che «il pubblico ama ciò che ha amato, non vede al di là delle cose che esistono, tra cui è vissuto e le cose nuove non le apprezza che in funzione delle loro qualità ricordative».

³⁴ Italo Calvino, *Saremo come Omero*, «Rinascita», 12, dicembre 1948, p. 448.

³⁵ Bruno Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 122.

³⁶ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ONI*, pp. 441-442 e 444. Diverso era stato il giudizio dello scrittore fino a un anno prima: nell'intervista alla giornalista Kay Gittings, pubblicata nei primi mesi del 1947, Vittorini aveva infatti anticipato che «è nel senso di conversazione che io ora sto cercando di scrivere. Un romanzo lungo», e non vi sono dubbi che quest'ultimo sia *Lo zio Agrippa*, dal momento che il *Sempione* si caratterizza proprio per la sua brevità sin dalla sua fase progettuale.

righe; si pesa; si bilancia; e infine ci si trova che qualcosa si è messo dentro per la prossima volta.³⁷

Il romanzo giovanile, così come quello postresistenziale, si giustificano dunque come strumenti di studio, come materiali con i quali Vittorini lavora e sperimenta quanto maturato entro il campo di una poetica teorizzata³⁸ e rimasta in larga parte inapplicata nel proprio lavoro di scrittore, se non, a suo dire, nel *Sempione*:³⁹

Si tratta di non lasciare che la verità appaia morta. Essa è presente tra noi per la continuità delle nostre correzioni, delle nostre aggiunte, delle nostre ripetizioni, e il giorno in cui ci si fermasse, anche solo il tempo di una generazione, addio: non la poesia o la filosofia sarebbero morte, ma la verità stessa non avrebbe più posto nella nostra vita.⁴⁰

Il maggiore difetto individuato nel *Garofano* è la scelta di scrivere seguendo il linguaggio tipico del «realismo psicologico»,⁴¹ la cui marca distintiva era l'*esplicitezza*,⁴² un linguaggio che è considerato dall'autore un «linguaggio unicamente di studio», mentre la direzione verso la quale Vittorini intende muoversi è quella di ricondurre il romanzo «a sottovento della poesia»,⁴³ secondo il modello – a suo parere riuscito – di *Conversazione in Sicilia* e recentemente riproposto nel *Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Lo scopo, quindi, è quello di sottrarre il romanzo agli arbitri del “fatto” (quello che Vittorini, altrove, chiama «azione»⁴⁴) e porlo su un piano differente rispetto al mero svolgimento della trama: è in questi termini che si spiega la ricerca di una trasfigurazione lirica, che si manifesta di volta in volta nello stile, nella dimensione mitico-allegorica, nell'uso della ripetizione come elemento costitutivo non solo della scrittura ma anche dello sviluppo della vicenda:⁴⁵ è

³⁷ Ivi, p. 443.

³⁸ Scrive infatti Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due “Donne di Messina” di Elio Vittorini*, Terminella Editore, Catania, 1973, p. 12: «In questo continuo lavoro lo soccorre la riflessione teorica che, in lui, accompagna molto da vicino l'opera del narratore, ed è naturale che se ne possa cogliere la traccia orientativa, in modo particolare, nell'aspetto autocritico che essa rivela».

³⁹ Cfr. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 154 e, recentemente, Virna Brigatti, *La funzione Milano nella “poetica editoriale” di Elio Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 50, hanno sostenuto che la teorizzazione espressa nella *Prefazione al Garofano rosso*, pubblicata nel 1948 ma la cui stesura risale al 1947, «non trova sostegno» (Ferretti) nelle pagine delle *Donne di Messina*, «proprio perché non si tratta di una nuova poetica» (Brigatti, n. 4).

⁴⁰ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del “Garofano rosso”*, cit., p. 429.

⁴¹ Ivi, p. 431. Vittorini privilegia un realismo di tipo teatrale, inteso «come mezzo espressivo privilegiato dalla realtà» perché capace di rappresentare «il reale i forma non autoritaria [...] che incoraggiasse il lettore ad assumere un atteggiamento critico nei confronti della realtà e ad interrogarsi su di essa» (Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento. Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 20).

⁴² «Ottimo per raccogliere i dati *espliciti* di una realtà, e per collegarli *esplicitamente* tra loro, per mostrarli *esplicitamente* nei conflitti loro», Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del “Garofano rosso”*, cit., p. 431.

⁴³ Ivi, p. 438.

⁴⁴ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 384.

⁴⁵ Cfr. Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, «Studi Novecenteschi», II 6, pp. 389-399, e in particolare pp. 393-394: «Piuttosto che essere descritti nel concerto evolversi della loro condizione in dipendenza di diverse circostanze,

dunque sotto tale luce che occorre osservare, ad esempio, la figura dello zio Agrippa che, con il suo metodico viaggiare sempre sulla stessa linea, è la manifestazione più evidente di tale procedimento, al pari dell'incessante e ingiustificato battere di Cerro.⁴⁶ Non si deve, per altro, escludere che questi elementi siano la diretta manifestazione di quanto Vittorini aveva rivendicato alle «Rencontres» ginevrine nel settembre del 1948:⁴⁷

Arti, scienze, filosofia, e attività dell'uomo in generale anche attività materiali, anche piantare un chiodo in un muro, vogliono ritrovare continuamente quella loro parte di cose *fini a se stesse* che rende concreta la nostra esistenza e la trattiene dall'alienarsi.⁴⁸

È dunque nel senso della ricerca condotta sul romanzo, i cui risultati parziali (o, meglio, le cui intenzioni) sono espressi tra le pagine della *Prefazione al Garofano rosso*, che si svolgono la scrittura e la riscrittura delle *Donne di Messina*: tentare un allontanamento dall'*esplicitezza* tipica del romanzo ottocentesco e ricercare una forma che possa portare a «conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere col linguaggio dei concetti».⁴⁹ Contemporaneamente al lavoro sulle *Donne di Messina*, per altro, Vittorini lavora anche alla revisione di un altro dei romanzi da lui considerati poco riusciti, *Uomini e no*, la cui edizione del 1949 esce priva dei corsivi, operazione che costituisce, secondo Virna Brigatti, l'applicazione della critica al linguaggio del realismo psicologico:

È nei corsivi che *esplicitamente* si tenta di rendere quanto «di implicito e non caratterizzabile si muove nello scrittore come movimento in genere dell'uomo»:⁵⁰ l'errore dei corsivi, sembra dirci Vittorini, è proprio quello di avere reso esplicito l'implicito e la costruzione narrativa

essi vengono colti nell'atto di ripetere gli stessi gesti o di pronunciare le stesse espressioni, e la loro presenza si fissa così secondo caratteristiche sempre uguali». Fioravanti cita inoltre (variandolo leggermente) un brano, inizialmente pubblicato su «Letteratura», 5, 1938 (ora in *LAS* 2, pp. 7-10, la citazione a p. 9), nel quale Vittorini mette in guardia sulla scelta di concentrarsi solamente sulla costruzione dei personaggi: «la costruzione dei personaggi non è un risultato artistico per sé stesso, una meta, ma semplicemente una via fra tante altre» (riportiamo, per completezza, la frase originale: «E si è visto un Harold Strauss esortare Saroyan alla costruzione dei personaggi e lo svolgimento delle situazioni fossero un risultato artistico, una meta, e non semplicemente una vita tra le tante altre»).

⁴⁶ Continua Fioravanti, *ivi*, p. 395: «In questo modo, il personaggio, non solo si sottrae alla sfera dell'azione, ma scioglie anche ogni legame con il mondo naturale della vita comune e, proiettato al di là degli schemi consueti della verisimiglianza o meglio di una naturalistica plausibilità di comportamento, perde ogni profilo di persona vivente *hic et nunc*, umanamente incarnata nello spazio e nel tempo, per assumere la fisionomia statica di figura che interpreta una parte fissa».

⁴⁷ Il già citato testo pubblicato con il titolo *L'artiste doit-il s'engager?* pubblicato ora in *LAS* 2, pp. 519-531 (dal quale si cita) e parzialmente presentato – forse non a caso – in *L'arte è "engagement" naturale*, «La Rassegna d'Italia», 3, marzo 1949, pp. 249-255.

⁴⁸ *Ivi*, p. 521.

⁴⁹ *Ivi*, p. 432.

⁵⁰ *Ivi*, p. 431.

che lo ha erroneamente permesso è quell'*io* scrittore-personaggio, invadente e prevaricante la narrazione. [...] [I corsivi] sono eliminati non per *troppo* lirismo, ma per *mancato* lirismo.⁵¹

A testimoniare il mutamento poetico vittoriniano interviene anche la nuova considerazione della letteratura americana, o meglio del suo mito, nei confronti del quale l'autore avverte una stagnazione rispetto alle possibilità che parevano prospettarsi negli anni '30. Scrive Edoardo Esposito:

È soprattutto la speranza di un significativo sviluppo di certe premesse a risultare dunque drasticamente ridimensionata, ma se è vero che questo processo si inquadra nel mutamento portato dalla fine della guerra e dal nuovo equilibrio degli assetti politici mondiali, dove l'America, morto Roosevelt, non rappresentava più l'alternativa democratica al fascismo, ma piuttosto l'antagonista della Russia sovietica, è anche vero che Vittorini rivede i suoi giudizi sulla base di un confronto non interrotto con la produzione della narrativa americana, ed è sul piano letterario che la sua delusione, pur avviata da ragioni etico-politiche, trova materia e alimento.⁵²

Ragioni politiche e ragioni letterarie, dunque, tornano a intrecciarsi anche in relazione alla letteratura americana, poiché risultano modificate le ragioni e la forza stesse che Vittorini aveva creduto di individuare nella scrittura degli autori d'oltreoceano: il distacco, dunque, «non riguarda la letteratura americana in quanto tale, ma proprio il mito che ne era sorto, le illusioni di cui Vittorini per primo aveva creduto di potersi pascere»,⁵³ che finiscono per dar vita a un contro-mito.⁵⁴

Spostando poi su un piano più ampio la questione, si dovrà concordare con Cadioli nel sostenere che «La delusione personale coinvolge senz'altro alcuni aspetti di rilievo della poetica vittoriniana tra le due guerre (in particolare l'idea della grande epopea della libertà, con la quale portare ai lettori, con un linguaggio molto poetico e simbolico, l'epica moderna), ma anche, come sempre fortemente intrecciato alla poetica individuale, il lavoro editoriale, peraltro senza dimenticare gli aspetti più propriamente inerenti al mercato».⁵⁵

⁵¹ Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 361-362. Si veda anche Virna Brigatti, *La funzione Milano*, cit., p. 55 nota 25.

⁵² *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, p. 7.

⁵³ *Ivi*, p. 11.

⁵⁴ Si veda Martino Marazzi, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in *Il demone dell'anticipazione*, cit., pp. 45-55.

⁵⁵ Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 180.

A riprova degli interessi commerciali che si celano dietro alcune scelte editoriali si può citare un parere di lettura su Saroyan:

La solita grazia che conosciamo di Saroyan senza però quasi più nulla della sincerità lirica di una volta. La storia è più astratta che mai: di semplicità voluta, di semplicità a tutti i costi che suona ormai banalità. Dialoghi che si svuotano di ogni concretezza per filosofare continuamente sulla vita, la bellezza della vita, la dignità della vita. Le cose ridotte perciò all'archetipo platonico. Come proprio non bisogna fare in arte. Pubblicarlo o no è dunque solo una questione di pubblico. Se il pubblico vuole ancora Saroyan diamogli quest'altro Saroyan. Se il pubblico non lo vuole non ci perdiamo più nulla a non volerlo anche noi.⁵⁶

Vi è, infatti, un altro aspetto che la lettera a Mieli mette in rilievo, che si ricollega direttamente ai pareri di lettura su alcuni autori americani redatti negli stessi anni, e cioè l'interesse costante per il pubblico e il mercato, che, mentre nel caso degli americani assume chiari connotati commerciali, nel rapporto con il *proprio* pubblico si delinea come necessità di stabilire un contatto continuativo, allo scopo di avviare un discorso nel quale i lettori si sentissero continuamente chiamati a rispondere e nel quale lo scrittore stesso fosse, altrettanto continuamente, chiamato a mettere in discussione le proprie posizioni: in tale direzione vanno non solo le premesse, le note e le avvertenze che Vittorini redige per le edizioni delle proprie opere, ma anche le stesse nuove edizioni delle opere stesse consentono di tracciare un ideale percorso intellettuale che si delinea parallelamente al percorso di militanza espresso nella propria attività di editore.

L'insorgere di queste nuove esigenze porta ad affrettare la pubblicazione in volume delle *Donne di Messina*, che viene intesa non come una sistemazione definitiva del materiale frammentario presentato su «La Rassegna d'Italia» ma come un momento transitorio in vista di una revisione più adeguata,⁵⁷ anche allo scopo – forse – di appianare le incomprensioni sorte con Valentino Bompiani, al quale Vittorini aveva dovuto giustificare la decisione di pubblicare con Mondadori *Il garofano rosso*, in ottemperanza all'antico accordo preso con Arnoldo, e aveva dovuto ampiamente argomentare la richiesta di cedere dei diritti di *Conversazione in Sicilia* a Einaudi, come si legge nella lettera citata sopra. È, dunque, in questo contesto che occorre inserire la revisione del romanzo

⁵⁶ Parere di lettura su *The Laughing Matter*, 1953, riportato in *L'America dopo Americana*, cit., p. 13.

⁵⁷ Sostiene infatti Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione*, cit., p. 84: «la lunga revisione [quella del 1964] fu quasi certamente anche la conseguenza di una certa fretta iniziale nel pubblicarlo, data la “priorità” che il siracusano dava a quel tempo al lavoro creativo».

e il travaglio intellettuale che si legge nelle sue pagine: l'eliminazione di alcuni capitoli e il *labor limae* compiuto sull'intero romanzo mostrano già come Vittorini intendesse fare del proprio romanzo più impegnativo un banco di prova, tanto per le proprie sperimentazioni letterarie, quanto per la costruzione del proprio intervento militante sul presente.

Scendiamo nel dettaglio del lavoro compiuto dall'autore. La revisione del «dannato romanzo agrippesco»,⁵⁸ come vedremo nelle pagine seguenti, sarà meticolosa e costerà a Vittorini un notevole impegno, per via della necessità di ridurre le «550 cartelle dattiloscritte, cioè forse 700 pagine di libro»⁵⁹ a un numero inferiore: «Perché è peggio che non averlo finito, trovarmi alla parola fine (come ci sono) col risultato di doverlo riprendere e qua e là riscrivere allo scopo di tagliarne cento o centocinquanta pagine».⁶⁰ Il lavoro di revisione consiste in un meticoloso ripensamento del romanzo, dovuto al «sospetto per i libri molto lunghi»:⁶¹ «Perché eliminare 150 cartelle da 550 significa per forza dover riscrivere alcune parti, più che tagliare, e dover concentrare anche nella prospettiva».⁶² L'autore dunque procede da un lato “per sottrazione” dall'altro per “concentrazione”, «con un lavoro che è terribile, un lavoro riflesso»,⁶³ che nel novembre 1948 lo aveva già portato a ridurre «seicento pagine a trecentoquaranta».⁶⁴

Secondo quanto scrive Vittorini a James Laughlin il 15 dicembre 1948, la stesura dovrebbe essersi conclusa il 14 dicembre 1948 («Intanto ho finito il mio romanzo lungo *Lo zio Agrippa passa in treno*, e spero di poterLe mandare le bozze tra un mese. Ho finito ieri»⁶⁵), ma tale dichiarazione risulta essere in contraddizione con quanto Vittorini scrive a Valentino Bompiani, pochi giorni dopo, il 20 dicembre 1948:⁶⁶

Caro Valentino,

scusami se non ho fatto in tempo a darti il dattiloscritto del romanzo proprio per Natale, ho bisogno ancora di una settimana, ora ti mando semplicemente gli auguri insieme a tutti i tuoi cari ringraziandoti per Goya e chiedendoti appuntamento per lunedì prossimo 27 o mercoledì 28 se sei a Milano.

⁵⁸ Così scrive Vittorini a Franco Fortini l'11 giugno 1948, ora in *AP*, pp. 178-180, la citazione a p. 178.

⁵⁹ Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 1° giugno 1948, *ivi*, p. 172.

⁶⁰ Elio Vittorini a Franco Fortini, 11 giugno 1948, *ivi*, 178.

⁶¹ Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 1° giugno 1948, *ivi*, p. 172.

⁶² *Ibidem*. Nella lettera a Ernest Hemingway, prima metà del novembre 1948, *ivi*, p. 215, Vittorini modifica il verbo “concentrare” con “ridurre”, ma mantiene la sostanza del discorso fatto a Mascolo.

⁶³ Elio Vittorini a Ernest Hemingway, prima metà del novembre 1948, *ivi*, pp. 214-215, la citazione a p. 215.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 219.

⁶⁶ FRCS, 315ACEB, la lettera è pubblicata in *AP*, p. 222.

L'attesa dell'editore si protrarrà ancora per qualche mese, se il 21 gennaio 1949, data di una missiva alla madre, Vittorini afferma che «non *gli* riesce di finire» (*AP*, p. 223). È infatti solo tra febbraio e marzo che l'autore consegna finalmente a Bompiani il proprio romanzo, le cui bozze arrivano nella prima metà del mese di marzo, quando l'autore annuncia a Ernest Hemingway la delusione per il numero ancora alto di pagine:⁶⁷

Ho anche avuto le bozze di stampa del nuovo libro da correggere. Cinquecento pagine, purtroppo. E per titolo ho scelto *Le donne di Messina*. Riferendomi a una vecchia canzone siciliana del duecento dove si parla di donne messinesi che lavorano a ricostruire le mura della città assediata. *Deh! come è gran pietate – de le donne di Messina – veggendole scarmigliate – caricar pietre e calcina.*

Pochi giorni dopo il romanzo sarà dato alle stampe, con il nuovo titolo, scelto proprio a ridosso della pubblicazione, in seguito, riteniamo, alla lettura (o rilettura?⁶⁸) di Giovanni Villani, che nella sua *Cronica* (cap. LXVIII) cita l'antica canzone che Vittorini sceglie di inserire come esergo nel volume:⁶⁹

i messinesi colle loro donne, le migliori della terra, e co' loro figliuoli piccoli e grandi, subitamente in tre dì feciono il detto muro, e ripararono francamente gli assalti dei Franceschi. E allora si fece una canzonetta, che disse:

Deh com'egli è gran pietate
Delle donne di Messina,
veggendole scarpigliate⁷⁰
Portando pietr e calcina.
Iddio gli dea briga e travaglia,
A chi Messina vuol guastare ec.⁷¹

⁶⁷ Elio Vittorini a Ernest Hemingway, [intorno al 12 marzo 1949], *AP*, pp. 230-233, la citazione a p. 233.

⁶⁸ Villani è citato in *L'ordine nostro*, «La conquista dello Stato» a. III, 13-15, dicembre 1926, p. 2, ora in *LAS I*, p. 4.

⁶⁹ Scrive Giuseppe De Robertis in una recensione al volume: «E chi, anche un poco, conosce la natura seria di Vittorini, non penserà che questa è una mostra erudita; ma, al modo suo, storia movente dai primordi» (Giuseppe De Robertis, *Sicilia misericordiosa*, «Il Tempo», 28 maggio 1949).

⁷⁰ Vittorini usa invece la variante “scarmigliate”.

⁷¹ Citiamo da *Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto dei testi a penna*, con note filologiche di Im Moutier e con appendici storico-geografiche compilate da C. Gherardi Dragomanni, tomo I, Firenze, Sansone Coen tipografo-editore, 1844, p. 402. Ad assediare le città era stato Carlo d'Angiò: è forse il ricordo di tale episodio, dunque, che ispira forse anche la scelta del nome di Carlo il Calvo (altra epoca, ma identico nome per il nipote di Carlo Magno) per l'“assediato” del villaggio.

Le ragioni di questo mutamento sono ricondotte da Geno Pampaloni⁷² alla volontà di passare da un piano “singolare” a uno “plurale”, volto all’esigenza «di dare un senso corale ed epico all’avventura dei profughi». La decisione di portare in rilievo la vicenda del villaggio, infatti, ottiene il duplice risultato di rendere il motivo dello zio Agrippa, come si è detto sopra, un “ritornello” rispetto alla storia del gruppo di sfollati, e di deviare l’attenzione del lettore dal motivo del viaggio a quello della ricostruzione, osservata “dall’interno” dagli stessi abitanti del villaggio, e “dall’esterno” – dal treno – dallo zio Agrippa.

Poste queste dovute premesse, occorre ora affrontare i nodi fondamentali esposti in alcune delle lettere sopra menzionate. La preoccupazione espressa da Vittorini per l’alto numero di pagine del romanzo, e la conseguente volontà di ridurre e “concentrare” la narrazione, portano con sé una necessaria riflessione su quale sia la propria idea di romanzo: Vittorini istituisce infatti un’equazione che prevede l’identità fra la lunghezza di un’opera e il suo essere “romanzo tradizionale”, erede dei modelli ottocenteschi, ma non riesce, di fatto, a liberarsi di quel retaggio, tanto che, all’indomani dell’uscita, si metterà nuovamente a lavorare per epurare la propria opera dal realismo socialista e dalle ingenuità narrative di cui è intrisa, proiettando la propria opera su un nuovo presente. Il “taglio” si configura dunque come un discorso culturale molto ampio, che coinvolge tanto la letteratura quanto la politica, tanto la riflessione sulle diverse possibilità del genere romanzesco quanto quella sui suoi limiti intrinseci.

Il mutamento tra le due edizioni è descritto in questi termini da Adriano Ortolani in chiusura del suo saggio comparso sul numero del «Ponte» dedicato a Vittorini:

Nel 1949 Vittorini non è più sicuro che le cose possano mutare: la fede in un dopoguerra, epoca rigeneratrice delle risorse migliori dell’uomo, è stata annullata nel contrasto con la realtà. Le speranze del «Politecnico» di una cultura nuova e quindi di una società nuova sono già svanite nella disputa coi politici; dalla fine del 1947 la rivista non esce più, Vittorini ha ceduto il campo.⁷³

Sarà il finale del romanzo – non presente in *ZA* ma anticipato nelle sue linee generali dalla sinossi posta al termine della pubblicazione – a mostrare un parziale cambio di intenzioni da parte di Vittorini, che attenua le proprie posizioni rispetto alla sorte del

⁷² Geno Pampaloni, *Lo zio Agrippa passa in treno*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», 3, giugno 1949.

⁷³ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, cit., p. 1019.

villaggio (non si avverte, nella lettura di *DMI*, alcun elemento che possa dar prova della «lotta accanita» che Vittorini aveva anticipato nella sinossi di *ZA*, dal momento che, più che di lotta si dovrebbe parlare di “resistenza”) concentrando le proprie riflessioni sulla vicenda tragica che ha come protagonista Ventura e spostando anche i riferimenti allo scontro sociale in atto fra il villaggio e lo Stato all’interno della vicenda di punizione del colpevole.

2. *I documenti d’archivio: descrizione e collocazione cronologica.*

I materiali manoscritti relativi alla fase intermedia fra *Lo zio Agrippa passa in treno* e la prima edizione in volume delle *Donne di Messina* sono collocati in due diversi fascicoli del FEV, busta 14, il fasc. 6 (di seguito indicato con AD1) e il fasc. 9 (AD2), nei quali si trovano due diverse porzioni di testo che appartengono di certo a fasi cronologicamente differenti (il testo del fasc. 6, ancora in uno stadio fluido di lavorazione, pare antecedente al secondo, che invece è in una forma stabilizzata).

2.1. *Il dattiloscritto AD1*

Il fascicolo AD1, denominato “Dattiloscritti di *Le donne di Messina* con correzioni e varianti” è costituito da 101 fogli (29,5 x 21 cm; tutte le carte sono state da me numerate con una numerazione progressiva da 1 a 101 sul margine inferiore sinistro del *verso* di ciascuna pagina al fine di identificarle in modo univoco) prevalentemente dattiloscritti sul solo *recto* numerati dall’autore da 203 a 351, con alcune lacune interne e alcune pagine tratte da una bozza in colonna (cc. 25-32 e cc. 82-87, di dimensioni 25 x 17,5 cm), sicuramente riconducibile ai materiali di lavorazione di *ZA* per due ragioni: la prima è che la collazione effettuata con *ZA*, per le porzioni di testo in cui questa è possibile,⁷⁴ mostra l’esatta corrispondenza tra le lezioni della bozza e quelle della rivista (coincide anche la numerazione dei capitoli); inoltre, questi fogli impaginati secondo le norme redazionali di «Rassegna d’Italia» (si nota infatti un identico uso delle virgolette, identici

⁷⁴ La collazione è stata effettuata solo tra *ZA* e le cc. 25-32, in quanto il testo contenuto nelle cc. 82-87 manca in *ZA*, poiché è sostituito dalla sinossi.

rientri all'inizio di ogni paragrafo e la stessa dislocazione grafica del numero di paragrafo, centrato, prima del testo).

La c. 1 è manoscritta a inchiostro nero e riporta l'avvertenza che sarà inserita nell'edizione in volume del 1949 – con lievi varianti rispetto a quella definitivamente pubblicata – oltre ad alcune annotazioni di più difficile interpretazione, dal momento che non possediamo le corrispondenti pagine cui si fa riferimento:⁷⁵

Di una prima stesura di questo romanzo, molto più lunga della presente \ e in sostanza/ e perciò molto diversa della presente, sono è stata pubblicata alcuni \ una serie di/ stralci sulla Rassegna d'Italia diretta da Francesco Flora a partire dal febbraio 1947 fino a luglio del 1948. Ma rare sono le pagine del libro com'è ora che coincidano esattamente con le pagine del libro com'era nella prima stesura.

p. 11	1-1	pag. 89	1
p. 38	1	p. 94	1
p. 46	taglio	p. 98	- taglio + 1
p. 49	taglio	p. 101	- aggiunto un rigo
p. 72	1	p. 117	- 1
p. 74	1	p. 127	- taglio + 1
p. 80	1	p. 138	- 1 rigo
		p. 146	- 1
		p. 166	- 1

Le carte del fascicolo non sono conservate nell'ordine corretto di lettura, ma la presenza della numerazione autografa, apposta con inchiostro nero sul margine superiore destro del *recto* ci consente di individuare facilmente l'ordine originario:

- cc. 1-21: le carte sono tutte dattiloscritte con inchiostro di colore nero e presentano correzioni manoscritte, sempre con inchiostro nero. La numerazione va da 203 a

⁷⁵ Dalla somiglianza con le più tarde indicazioni di *errata corrigé*, ora conservate nel fasc. 10, si può pensare che l'autore faccia qui riferimento a delle correzioni che intende apportare.

- 219 e procede secondo questo ordine: 203-211, 211 bis, 212, 212 bis, 213-215, 215 bis, 216-219 corrette su un'originaria numerazione dattiloscritta 203, 303-321.
- cc. 39-46: le carte sono tutte dattiloscritte con inchiostro di colore nero e presentano correzioni manoscritte con inchiostro nero. La numerazione è la seguente: 220-222, 222bis, 223, 223bis, 224, 224bis.
 - cc. 47-98: la numerazione va da 238 a 287 (con le pagine 251bis, 254bis, 257bis, 281bis, 285bis, 286bis). I materiali si presentano sotto differenti forme: le cc. 47-81 sono dattiloscritte con inchiostro nero; le cc. 82-87 provengono invece dalle sopracitate bozze di *ZA* (pp. 270, 271-272, 273-274, 275, 276-277, 278-279: alcune delle pagine, come si evince da questo elenco, presentano una numerazione “a pagina doppia”, corretta su una precedente numerazione segnata con matita rossa 20-25). Si segnala che sul *verso* della c. 87 si leggono le annotazioni “De Angelis”, con matita blu, e al di sotto, a penna nera, “Altri”. Le cc. 89-98 (la numerazione originale è la seguente: 281, 281bis, 282, 283, 284, 285, 286, 286bis, 287) sono dattiloscritte con inchiostro rosso, mentre le correzioni sono inserite a penna nera. Il cambio di colore, più che denotare un differente momento creativo, è con ogni probabilità imputabile al contingente esaurimento del nastro di inchiostro di colore nero.
 - cc. 22-38: le cc. 22-24 sono dattiloscritte con inchiostro rosso e contengono correzioni manoscritte con penna nera (la numerazione, apposta con penna nera, è 288, 289, 289bis); le cc. 25-32 provengono dalle stesse bozze di *ZA* delle cc. 82-87 e sono numerate 290, 291, 292, 293-294, 295-296, 297, 298, 299-300 (corretta su una precedente 6-13 apposta con inchiostro nero); le c. 33-38, dalle quali prende avvio la “Parte Terza”, sono dattiloscritte in inchiostro nero con correzioni manoscritte a penna nera. La numerazione va da p. 301 a p. 306, con la presenza di due pagine numerate 304, mentre è assente il numero 305, probabilmente per una svista.
 - cc. 99-101: le carte conservano la numerazione dattiloscritta originaria, che va da 349 a 351, e restituiscono i capitoli finali del romanzo, corrispondenti alle pp. 467-471 di *DMI*. È assente, però, l'ultima sezione (*I nomi dietro a noi*).

Il dattiloscritto risulta dunque monco delle prime 202 pagine – che corrispondono grosso modo dall'inizio del romanzo al cap. LVIII di *DMI* (= cap. LVII di *ZA*) – oltre che

dell'ultima sezione del romanzo, che in *DMI* sarà riunita nella sezione *I nomi dietro a noi* (capp. XCI-XCV), la cui assenza si deve con ogni probabilità attribuire alla perdita accidentale delle carte, dal momento che anche l'ultimo capitolo conservato, il cap. XC, si interrompe con la frase «più fresche dei suoi consanguinei», e non, come in *DMI*, p. 471, con la domanda «Voi lo considerereste un consanguineo uno che vi fosse morto dei vostri tre generi?».

Un rapido approfondimento meritano i fogli delle bozze. Le cc. 25-32 corrispondono al testo di *ZA*, puntata 14, p. 873 e ss., ma le correzioni inserite con inchiostro nero (come ad esempio l'inserimento del titolo di sezione *Lo strazio delle madri*, nella c. 26, si veda la *Figura 5*), così come le cassature (si veda quella in conclusione del cap. LXXVII di *ZA* vs cap. LXXVI di *DMI*), mostrano le nuove scelte compiute dall'autore in vista della nuova edizione. Singolare segno del legame con *ZA* è infine il fatto che la c. 32 si interrompa proprio in corrispondenza della fine della narrazione in puntate.

Le cc. 82-87 contengono alcuni paragrafi che invece sono assenti in *ZA* (più precisamente, quelli relativi all'incontro con i cacciatori): il testo della Quattordicesima puntata, come è stato precisato nel cap. 1, § 3, prende avvio quando già Ventura è venuto a sapere del loro arrivo al villaggio e ne parla con Siracusa. Come nel caso della c. 32, anche la c. 87 termina in un punto significativo, proprio in corrispondenza del punto in cui, in *ZA*, termina la sinossi e riprende la narrazione: il confronto tra il testo di *ZA*, quattordicesima puntata, p. 864 e quello di *DMI*, p. 382 mostra, infatti, come il punto in cui prende avvio la narrazione della penultima puntata di *ZA* è esattamente quello che segue il punto in cui si interrompe la c. 87 (c. 87: «nell'oscurità di quella parte della stanza, come per alzarsi in piedi.»; *ZA*: «Del resto quello che dovrete dire»; *DMI*: «nell'oscurità di quella parte della stanza, come per alzarsi in piedi... “Del resto quello che dovrete dire”»).

Una prima collazione con *ZA* e *DMI*, della quale più avanti si mostreranno i risultati in modo più circostanziato, ha consentito di ricondurre AD1 alla fase intermedia tra l'edizione in puntate e quella in volume: le lezioni di partenza del testo, sia nelle pagine dattiloscritte sia nei fogli della bozza, mostrano una più coerente aderenza al testo di *ZA* (ovviamente, nei casi in cui si possa compiere la collazione, rimanendo esclusi i passi espunti da *ZA*), mentre tutte le correzioni si muovono nella direzione delle lezioni presenti nel volume: si può anzi ipotizzare che l'autore abbia qui riprodotto il testo elaborato nelle

carte di AM1 e che molte delle varianti che si registrano nel passaggio dalla edizione in puntate a quella in volume trovino la loro origine, in larga parte, proprio in queste carte. Ad esempio, è in AD1 che l'autore inserisce i titoli per le diverse sezioni del romanzo entro le quali sono raggruppati i capitoli, ed è in questa stessa sede che l'autore compie la gran parte dei rimaneggiamenti (correzioni, soppressioni, aggiunte, riformulazioni) che riceveranno forma stabile in *DMI*, a dimostrazione del fatto che l'autore aveva già plasmato la nuova struttura del romanzo e intendeva portare avanti il progetto di "concentrazione" espresso nella lettera inviata a Dionys Mascolo, 1 giugno 1948:⁷⁶

L'ho terminato da circa un mese. Solo che è venuto molto lungo (550 cartelle dattiloscritte, cioè forse 700 pagine di libro), e io ho sempre del sospetto per i libri molto lunghi. Nel mio caso ho paura vi sia mancanza di *concentrazione*. Vorrei eliminare almeno 150 cartelle.

La stessa preoccupazione è espressa nella lettera a Franco Fortini del 19 giugno 1948:⁷⁷

Il mio dannato romanzo agrippesco mi ha tolto in un anno tre anni di energia. Ora sono con un diavolo per capello dalla rabbia di non essere riuscito a finirlo prima del mare. Perché è peggio che non averlo finito, trovarmi alla parola fine (come ci sono) col risultato di doverlo riprendere e qua e là riscrivere allo scopo di tagliarne cento o centocinquanta pagine.

La stessa numerazione autografa apposta in sostituzione della precedente dattiloscritta, infine, può fornirci un indizio relativo alla originaria organizzazione delle pagine e anche sul loro numero complessivo, che effettivamente pare avvicinarsi alle cifre fornite dall'autore nella lettera a Mascolo: solo per fare un esempio, le pp. 280-289bis (cc. 88-98 e cc. 22-24) erano precedentemente numerate 388-401, con uno scarto di 100 unità che fa presumere un intenso lavoro di riduzione e tagli.

Si segnala, inoltre, che nella c. 79 (*Figura 4*) sono presenti alcune annotazioni a penna nera, tra le quali «Rassegna 1948» ed «excelsior c. 10», cassate in un secondo momento con un inchiostro differente – ma sempre nero – rispetto a quello con il quale sono vergate: l'autore intende porre uno stacco evidente tra la vecchia versione del suo romanzo e la nuova, benché la presenza di questo riferimento alla sede di pubblicazione di *ZA*, proprio nella carta in cui prende avvio la sezione *I cacciatori* (anche questo titolo è vergato a mano,

⁷⁶ Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 1 giugno 1948, in *AP*, p. 172.

⁷⁷ Elio Vittorini a Franco Fortini, 19 giugno 1948, *ivi*, p. 178 (in questa sede la lettera è datata 11 giugno, ma la data è stata corretta seguendo l'indicazione contenuta in *Globalizzazione e identità*, «L'ospite ingrato», annuario del Centro studi Franco Fortini 3, 2000, p. 224).

con la penna nera usata per le correzioni sopra menzionate), interamente assente nell'edizione in puntate, finisce per rendere più intricati i legami tra le due redazioni. Il fatto che il testo abbia una veste grafica che richiama la redazione in puntate, infatti, ci induce a credere che il romanzo fosse stato *interamente* consegnato alla redazione della rivista e che la scelta di espungere le pagine relative ai cacciatori e di sostituirle con la sinossi sia stata presa *dopo* la preparazione delle bozze.

In definitiva, si ha ragione di ritenere che l'autore abbia usato il dattiloscritto e alcune pagine della bozza predisposti per la prima redazione del romanzo, sui quali ha lavorato introducendo le nuove varianti e inserendo i titoli di sezione (*La scure dissepolta, I cacciatori*) che si ritroveranno in *DM1* e ne costituiranno la maggiore novità strutturale. Il procedimento non sarebbe nuovo, in Vittorini, che anche per la riscrittura che condurrà a *DM2* si è servito di una copia di *DM1* sulla quale ha inserito le varianti.

2.2. Il dattiloscritto AD2

Il dattiloscritto AD2 comprende 15 carte dattiloscritte dei capitoli VIII, IX, X, in doppia copia, prive di correzioni manoscritte e della numerazione dei capitoli, per un totale di 30 carte (29,7 x 21 cm). Il fascicolo reca la seguente descrizione archivistica: “Dattiloscritto dei capitoli VIII, IX, X di *Le donne di Messina* (o *Zio Agrippa*) s.d.”, che solleva un dubbio relativamente all'attribuzione del testo alle *Donne di Messina* o alla sua retrodatazione allo *Zio Agrippa passa in treno*. La collazione effettuata, tuttavia, sembra confermare la prima delle ipotesi: AD2, infatti, presenta lezioni identiche a quelle messe a testo in *DM1*, se si escludono i refusi (“fino agosto” invece di “fine agosto”; “chiacchere” invece di “chiacchiere”) poi corretti nell'edizione Bompiani, mentre rispetto a *Z4* il testo ha spesso subito un lavoro di revisione il cui risultato è la riduzione dell'estensione o l'eliminazione di alcuni passi. Dal momento che il numero ridotto di carte lo consente, forniamo una tabella nella quale sono contenuti i risultati della collazione tra *Z4*, AD2 e il testo pubblicato in *DM1*, evidenziando in grassetto il testo che permane identico nei tre testimoni e sottolineando con una linea retta il testo che si conserva identico nei soli testimoni *Z4* e *DM1* e con una ondulata quello che si mantiene in AD1 e *DM1*.

<i>Z4</i> , puntata 2	AD1	<i>DM1</i>
-----------------------	-----	------------

<p>l'una, di notte piena in ogni stagione e mese.</p>	<p>l'una.</p>	<p>l'una.</p>
<p><u>fine agosto</u></p>	<p>fino agosto</p>	<p><u>fine agosto</u></p>
<p>rossa.</p> <p>L'estate del '45 non c'era treno che passasse e mio zio si trovò a percorrere in un rimorchio o un altro la stessa strada su cui il camion fu fermo, tanto prima di quella notte che dopo di essa, quindici o venti giorni dopo, e quaranta giorni dopo, e due mesi dopo, finché il treno non è ricominciato, e mio zio, ogni quindici giorni circa, è una delle voci d'uomo insonne di cui si compone il lungo fischio che, dal varco tra i due tunnel, perfora il sonno degli abitanti di lassù, una volta alle 0,30 e una alle cinque del mattino.</p> <p>La faccia avvolta nella sua sciarpa da beduino, mio zio non guarda nella notte fuori, non può che guardare in alto, alla rastrelliera con valigie e pacchi che la fioca lampada dello scompartimento illumina d'azzurrognolo, oppure in basso, a ginocchia, a gambe, a mani, a gomiti, o alle teste che si voltano tra smorta luce e oscurità, scambiandosi fumo, scambiandosi fiato, nella dolce corrente dei discorsi</p>	<p>rossa.</p> <p><u>La faccia avvolta nella sua sciarpa da beduino, mio zio passa insonne nel lungo fischio che, dal varco tra i due tunnel, perfora il sonno degli abitanti di lassù, una volta alle 0,30 e una alle cinque del mattino; e certo non guarda nella notte fuori, non può che guardare in alto, alla rastrelliera con valigie e pacchi che la fioca lampada dello scompartimento illumina di azzurrognolo, oppure in basso, a ginocchia, a gambe, a mani, a gomiti, o alle teste che ha davanti a sé, alcune cadute sui petti nell'ombra di loro stesse, altre che si voltano tra smorta luce e oscurità, scambiandosi fumo, scambiandosi fiato, nella dolce corrente dei discorsi che gli uomini si fanno, con voci diventate</u></p>	<p>rossa.</p> <p>La faccia avvolta nella sua sciarpa da beduino, mio zio passa insonne nel lungo fischio che, dal varco tra i due tunnel, perfora il sonno degli abitanti di lassù, una volta alle 0,30 e una alle cinque del mattino; e certo non guarda nella notte fuori, non può che guardare in alto, alla rastrelliera con valigie e pacchi che la fioca lampada dello scompartimento illumina di azzurrognolo, oppure in basso, a ginocchia, a gambe, a mani, a gomiti, o alle teste che ha davanti a sé, alcune cadute sui petti nell'ombra di loro stesse, altre che si voltano tra smorta luce e oscurità, scambiandosi fumo, scambiandosi fiato, nella dolce corrente dei discorsi che gli uomini si fanno, con voci diventate melodiose, in ogni notte di treno.</p>

che gli uomini si fanno, con voci diventate melodiose, in ogni notte di treno.	<u>melodiose, in ogni notte di treno.</u>	
chiacchiere	chiacchere	chiacchiere
ancora lo guarda come lo ha guardato	<u>ancora, come lo ha guardato</u>	ancora, come lo ha guardato
guardarlo. I suoi occhi diventano miti, a poco a poco sempre più miti, fino ad essere di nuovo spauriti, e l'uomo guarda mio zio che lo guarda. Mio zio lo vede guardare, vede che non si riaddormenta, e si tira giù la sciarpa sotto la bocca. «Marinese», gli dice.	<u>guardarlo. "Marinese", gli dice.</u>	guardarlo. "Marinese", gli dice.
Il mio vecchio zio esita qualche secondo, come se fosse anche, in un certo senso, per affari, e si tiene con la mano la sciarpa dall'ultima volta che se l'è abbassata. Mastica un po' quello che vorrebbe dire, dentro la sua magra bocca. Poi, piegato il capo da una parte, dice: «Non proprio».	<u>Il mio vecchio zio esita qualche secondo, come se fosse anche, in un certo senso, per affari, poi piegato il capo da una parte, dice: "Non proprio".</u>	Il mio vecchio zio esita qualche secondo, come se fosse anche, in un certo senso, per affari, poi piegato il capo da una parte, dice: "Non proprio".
togliermi	<u>togliermene</u>	togliermene
fin su alle orecchie e all'ombra di dietro	<u>fin su alle orecchie.</u>	fin su alle orecchie.
Egli parla in questo modo, è sempre disinteressato, sempre un po' svagato, come tenendosi pronto ad uscire dalla conversazione appena mio zio lo lascerà in pace. Non fa che apprezzamenti di carattere generale.	<u>Egli parla in questo modo, sempre un po' svagato, come tenendosi pronto ad uscire senza rimpianti dalla conversazione appena mio zio lo lascerà in pace.</u>	Egli parla in questo modo, sempre un po' svagato, come tenendosi pronto ad uscire senza rimpianti dalla conversazione appena mio zio lo lascerà in pace.

<p>Qualunque filosofia può essere anche la sua. Purché vi si tenga conto nel caso suo proprio.</p>	<p><u>Qualunque filosofia può essere anche la sua.</u></p>	<p>Qualunque filosofia può essere anche la sua.</p>
<p>«Avevo una delle mie sorelle che mi voleva a casa con lei, ma io ero come a nuove nozze con la mia figliola,</p>	<p><u>«Io ero come a nuove nozze con la mia figliola,</u></p>	<p>«Io ero come a nuove nozze con la mia figliola,</p>
<p>Muso-di-Bove comincia a interessarsi. Cioè, vagamente, comincia ad indignarsi.</p>	<p><u>Muso-di-Bove comincia a interessarsi.</u></p>	<p>Muso-di-Bove comincia a interessarsi.</p>
<p>«Perdio!» Egli si batte i pugni sulle larghe ginocchia. «E meno male che siete sincero!»</p>	<p><u>«E meno male che siete sincero!»</u></p>	<p>«Perdio!» Egli si batte i pugni sulle larghe ginocchia. «E meno male che siete sincero!»</p>
<p>«Ma vi è morta?»</p>	<p><u>«Volete dire che vi è morta?»</u></p>	<p>«Volete dire che vi è morta?»</p>
<p>Egli si è chinato verso mio zio, è pieno d'interesse. «E siete un pensionato delle ferrovie?»</p>	<p><u>Egli si è chinato verso mio zio, è pieno d'interesse. «E siete un pensionato delle ferrovie?»</u></p>	<p>Egli si è chinato verso mio zio, è pieno d'interesse. «E siete un pensionato delle ferrovie?»</p>
<p>« [...] 25 aprile? Oh, voi! E quante volte con questa? Quanto viaggi in su e in giù con questo viaggio? Siete dunque lui?»</p>	<p><u>« [...] 25 aprile?»</u></p>	<p>« [...] 25 aprile?»</p>
<p>Ah, così? Lui che è salito da poco posto a sedere, e invece quel giovanotto è ancora in piedi... Ride. È confidenza che si suggella tra lui e mio zio. Le sue corte mani stringono le strette ginocchia di mio zio nel fagotto dei calzoni. «Ma ditemi», egli spinge.</p>	<p><u>Ah, così? È confidenza che si suggella tra lui e mio zio. Le sue corte mani stringono le strette ginocchia di mio zio nel fagotto dei calzoni. "Dunque", dice. Ma mio zio</u></p>	<p>Ah, così? È confidenza che si suggella tra lui e mio zio. Le sue corte mani stringono le strette ginocchia di mio zio nel fagotto dei calzoni. "Dunque", dice. Ma mio zio</p>

<p>E mio zio</p>		
<p>«Le aveva! Le aveva! Ma aveva ben altro per farsi guardare.</p>	<p><u>«Aveva ben altro, lei, per farsi guardare.»</u></p>	<p><u>«Aveva ben altro, lei, per farsi guardare.»</u></p>
<p>si muove una donna con borbottio di donna: porta via il suo sedere dal fianco della persona che siede a sinistra e lo pianta nel fianco della persona che le siede a destra.</p>	<p><u>si muove una donna...</u></p>	<p><u>si muove una donna...</u></p>
<p>torturato;</p>	<p><u>torturato:</u></p>	<p><u>torturato:</u></p>
<p>all'altra rastrelliera assumendo una figura a braccia e gambe divaricate con sopra una croce di S. Andrea. Tutto questo ha diluito l'acutezza cui era giunta la conversazione tra i due uomini. Pur non ha diminuito la recente vivacità del Muso-di-Bove; anzi l'ha accresciuta, forse. Egli, come mio zio, ha osservato il giovanotto dal principio finora, ed è soddisfatto di averlo osservato e riprende il discorso. «Scomparire», risponde. Non vi fosse stata l'interruzione può darsi che avrebbe risposto in altro modo. «Che cosa»? ha esclamato mio zio. E ora Muso-</p>	<p><u>all'altra rastrelliera. «Scomparire», risponde Muso-di-Bove. «Ah, si capisce!» mio zio gli dice.</u></p>	<p><u>all'altra rastrelliera. «Scomparire», risponde Muso-di-Bove. «Ah, si capisce!» mio zio gli dice.</u></p>

<p>di-Bove, passata l'interruzione, risponde questo. «Ah, si capisce!» mio zio gli dice.</p>		
---	--	--

Quanto, invece, alla collocazione cronologica del testimone, si potrebbe ipotizzare una vicinanza con i dattiloscritti descritti nel paragrafo precedente, sebbene la diversa tipologia di carta usata (i fogli di AD2 sono in carta normale, mentre quelli di AD1 sono in carta velina), e la presenza di due copie identiche e prive di interventi manoscritti facciano propendere a una datazione successiva.

3. La nuova edizione

L'edizione del 1949 risulta composta da tre parti, suddivise in venti sezioni alle quali l'autore assegna un titolo, all'interno delle quali sono distribuiti 95 capitoli, secondo il seguente indice:

PARTE PRIMA

- Io pugliese, io milanese (I-III)
- Camion fermo sulla strada (IV-VII)
- Lo zio Agrippa passa in treno (VIII-X)
- Il facile com'è il difficile (XI-XIV)
- In treno con lo zio Agrippa. Trattato delle mine (XV-XVII)
- Le donne di Messina (XVII-XXIII)
- In treno con lo zio Agrippa. I punti di fuoco (XXIV-XXX)
- Seconda età di una riunione (XXXI-XXXVIII)
- Terza età di una riunione (XXXIX-XLV)

PARTE SECONDA

- Lo zio Agrippa passa in treno (XLVI-XLIX)
- I nomi (L-LII)
- I soprannomi (LIII-LV)
- La scure dissepolta (LVI-LVIII)
- In treno con lo zio Agrippa. I mutismi degli uomini (LIX-LXVIII)
- Le pipe della pace (LXI-LXVIII)
- I cacciatori (LXIX-LXXIV)

Lo strazio delle madri (LXXV-LXXVIII)

PARTE TERZA

Strazio e di nuovo nomi (LXXIX-LXXXVI)

Lo zio Agrippa cambia treno (LXXXVII-XC)

I nomi dietro a noi (XCI-XCV)

Attraverso i titoli Vittorini fornisce alcuni elementi utili a comprendere come la vicenda sia strutturata: sei sezioni hanno come protagonista lo zio Agrippa (il nome dell'anziano è presente nel titolo stesso delle sezioni che lo hanno come protagonista), mentre i capitoli dedicati alla storia del villaggio hanno titoli differenti tra loro, ciascuno con un evidente significato allegorico: la presenza del nome dell'anziano in alcune sezioni costituisce dunque una sorta di *refrain*⁷⁸ attraverso il quale il lettore è guidato nella vicenda, costituendosi come uno spazio di riflessione sull'azione vera e propria, che si consuma invece nel villaggio. È anche in virtù di questo squilibrio che l'autore, probabilmente, ha optato per il mutamento del titolo del romanzo, intervenuto proprio poco prima della stampa. Scrive, infatti, Cesare De Michelis:⁷⁹

La stessa struttura narrativa del romanzo, complessa e composita, rivela immediatamente il nodo di contraddizioni che *Le donne di Messina* non risolvono: come la storia dello zio Agrippa che attraversa il treno l'Italia cercando una figlia, quella utopistica della comunità e la tragica vicenda d'amore di Siracusa e Ventura restano sostanzialmente giustapposte,⁸⁰ così le diverse aspirazioni di Vittorini, il suo desiderio di intervenire per modificare il mondo e la società, la sua ambizione di trascendere la storia per raggiungere la verità, la sua vocazione profetica, si dispongono in parallelo.

Occorre, inoltre, mettere in rilievo la ponderata distribuzione dei capitoli dedicati allo zio Agrippa: tre sezioni nella parte prima, due nella parte seconda, una nella parte prima, con una struttura consegnata in modo tale da distribuire tali sezioni secondo uno schema del tipo (indichiamo con "A" le sezioni sul villaggio, con "B" quelle sullo zio Agrippa)

⁷⁸ Di «ritornello» (la vicenda dello zio Agrippa) e di «canto» (la storia del villaggio) parla Alberto Cavallari, *Il nuovo romanzo di Elio Vittorini*, «Libertà», 6 maggio 1949. Asseconda la validità di questa tesi anche Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, cit., p. 397: «è necessario trovare un ritmo come struttura capace di sostenere e determinare la durata delle fasi di un organismo narrativo, in sostituzione della trama intesa come procedere concatenato dei fatti e loro inquadramento e classificazione nell'ambito di un "tempo" connotato e articolato naturalisticamente».

⁷⁹ Cesare De Michelis, *Opere e interpretazione*, «Il Ponte», XXIX 7-8, 1973, p. 925.

⁸⁰ Giovanna Finocchiaro Chimiri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., pp. 14-15, ha invece individuato nel romanzo tre nuclei fondamentali diversi rispetto a quelli di De Michelis, ognuno con uno sviluppo e un carattere diverso dagli altri, il primo relativo a «i viaggi che gli italiani fecero con ogni mezzo alla fine della guerra, per ristabilire i rapporti con gli altri (*preludio in chiave lirica*, parr. I-III, vd. pp. 11-12)», il secondo che ha come oggetto i viaggi dello zio Agrippa e il terzo che ha al proprio centro il «riassetto del villaggio distrutto da parte del gruppo di sbandati e nuovo ordine sociale che vi si instaura».

AABABABAA (si noti la specularità: due sezioni “A” racchiudono, a cornice, quattro sezioni in cui i due piani narrativi si alternano)⁸¹ / BAAABAAA (si replica uno identico schema) / ABA. Quella che appariva come una disposizione calcolata, ma al contempo caotica, dati i continui rimandi interni tra i due piani narrativi, è ora organizzata razionalmente all’interno di una struttura che manifesta sin dall’indice la propria complessità, ma non lascia che il lettore si perda nell’affollato apparire, alternarsi e scomparire dei personaggi.

L’autore fa precedere l’inizio del romanzo da una “Avvertenza”, che riportiamo:⁸²

Di una prima stesura di questo romanzo, molto più lunga e in sostanza diversa della presente, è stata pubblicata una serie di stralci sulla *Rassegna d’Italia* a partire dal febbraio 1947 fino al luglio del 1948. Ma rare sono le pagine del libro com’è ora che coincidano esattamente con pagine del libro come era (intitolato *Lo zio Agrippa passa in treno*) nella prima stesura.

Al di là dell’imprecisione già rilevata nel capitolo precedente (l’errata indicazione di luglio come ultima puntata, uscita invece a settembre), tiene conto mettere in rilievo gli aspetti strettamente legati alla natura del testo: Vittorini afferma che «rare [...] pagine» del romanzo sono state travasate nella nuova edizione nella stessa veste in cui si presentavano nella precedente, ed effettivamente sono pochi i capitoli rimasti interamente invariati tra l’una e l’altra edizione: persino il cap. I, che Ortolani tralascia di affrontare nel proprio articolo *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*,⁸³ sostenendo che «non vi sono varianti di alcun genere»,⁸⁴ presenta l’eliminazione dell’avverbio «ormai» (cfr. *ZA* 1, cap. I, p. 57 vs *DM1*, cap. I, p. 8). Gli interventi dell’autore sono, infatti, massicci, e vanno dalla variante minuta (soppressione o inserimento di singole parole, eliminazione degli a capo, modifiche nella punteggiatura) a modifiche di più ampia estensione, come l’eliminazione di interi capitoli (è il caso dei capp. XIX, XXI, XXIII di *ZA*, assenti in *DM1*, cfr. *infra*, p. 370), lo smembramento di altri, la riformulazione e la soppressione di brani. In *DM1*

⁸¹ A proposito della suddivisione della materia narrativa nella Parte Prima del romanzo, Raffaella Rodondi ha notato che «i capitoli dedicati allo zio Agrippa scandiscono qui, con periodica sicurezza, gli inizi della vita nel villaggio» (cfr. *Note ai testi*, in *ON II*, p. 919).

⁸² Si disattende, dunque, la promessa di non scrivere «mai più [...] prefazioni o note» espressa in chiusura della *Prefazione al Garofano rosso* (Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, in *ON I*, p. 450).

⁸³ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», XXIX 7-8, 1973, pp. 1011-1020.

⁸⁴ *Ivi*, p. 1013.

l'autore opera in modo tale che il periodo si sfrondi di ogni particolare, che la stesura iniziale recava come necessario per la propria poetica: Vittorini, muovendo da considerazioni teoriche diverse, non avverte più la funzione di tali elementi stilistici. [...] Z.A., invece, ci appare in tutta la sua ricchezza di particolari realistici, abilmente tesi nella cadenza di un linguaggio reiterato, raffrenato da pause, interrogazioni, per ottenere, nella partizione quasi musicale, una intensità specifica di toni affettivi che il momento storico calorosamente poneva. Nell'aria purificata della liberazione la gente si sentiva migliore, voleva ritrovarsi nella propria integrità umana, personale nazionale, dopo «la disperazione di sapersi tagliati fuori [...]»⁸⁵ dal mondo da se stessi.⁸⁶

L'intento di raggiungere una dizione lirica, dunque, si modula in modo differente tra una edizione e l'altra, e la revisione pare rispondere proprio alla stessa logica che aveva animato – lì, in modo ben più evidente – il taglio dei corsivi da *Uomini e no*:⁸⁷ il desiderio di un lirismo non *esplicito*, che si mostrasse non da una scrittura artefatta bensì dall'evidenza stessa del narrare. Si osservino i tagli operati nel brano relativo alla canzone che dà il titolo al romanzo (evidenziamo in grassetto le porzioni di testo assenti in *DMI*):

<i>Z4</i> , 3, cap. XVIII, p. 67.	<i>DMI</i> , cap. XIX, p. 81.
Cerro quella notte se n'era ricordato . C'era una canzone a dirlo. Loro non la conoscevano?	Cerro sapeva che c'era una canzone a dirlo. Loro non la conoscevano?
La scarmigliata sedette in terra. Ora anche lei raschiava mattoni. Ma loro non conosceva nessuna canzone che dicesse una cosa simile. Com'era che diceva?	La scarmigliata sedette in terra. Ora anche lei raschiava mattoni. Ma loro non conosceva nessuna canzone che dicesse una cosa simile. Com'era che diceva?
Cerro non era sicuro di sapere le parole una per una. Era da poco che se n'era ricordato . Ma cominciava dicendo <i>deh!</i> questo se lo ricordava, e <i>ch'era gran pietate</i> , diceva, <i>delle donne di Messina...</i>	Cerro non era sicuro di sapere le parole una per una. Ma cominciava dicendo <i>deh!</i> questo se lo ricordava, e <i>ch'era gran pietate</i> , diceva, <i>delle donne di Messina...</i>
Diceva dunque di Messina, era proprio su Messina. Che sapeva il resto Cerro? Che altro diceva? [...]	Diceva dunque di Messina, era proprio su Messina. Che sapeva il resto Cerro? Che altro diceva? [...]

⁸⁵ La citazione è una modifica dell'originale, contenuto in *Z4*, 2, cap. II, p. 59: «la disperazione di sapersi tagliate fuori», riferito alle prostitute che incominciano a spostarsi al fine di non essere più costrette a prostituirsi.

⁸⁶ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, cit., p. 1018.

⁸⁷ Accosta i due romanzi anche Geno Pampaloni (*Lo zio Agrippa passa in treno*, in *Biografia letteraria*, cit.), che sostiene come entrambi siano «un complesso esperimento di *romanzo*»: nel romanzo resistenziale erano i corsivi a delimitare «l'espansione lirico-drammatica», mentre «qui trova posto in un andamento descrittivo a lasse», e nell'alternanza delle voci dei personaggi, che hanno la stessa funzione dei corsivi di *Uomini e no*, «da consapevolezza di una realtà molteplice, di una diversa "verità"». In realtà, come si è detto, l'opinione di Pampaloni è contraddetta dal fatto che, proprio nel 1949 uscì la nuova edizione del romanzo resistenziale, e il mutamento principale è rappresentato proprio dall'eliminazione dei corsivi: il lirismo, tuttavia, come si è detto, rimane insito nella narrazione stessa, principalmente nei dialoghi, esattamente come avviene nelle *Donne di Messina*. Sulla questione del narratore, implicita nella riflessione che Vittorini conduce sui corsivi di *Uomini e no*, si veda *supra*, p. 340 nota 29.

Come si può notare, l'eliminazione riguarda, in entrambi i casi il *ricordare*, che viene espunto dal momento che la scena ha già *di per sé* una circolarità, rappresentata proprio dal ricordo della canzone del Villani, che viene progressivamente ricostruito: prima Cerro ricorda dell'esistenza della canzone, poi che essa faceva riferimento alle donne di Messina, e infine ne richiama un verso. L'atto del ricordo, dunque, è già *esplicito*, e l'autore ritiene che non occorra specificare oltre che Cerro «se n'era ricordato». Un'altra è, poi, l'espunzione presente in questa sequenza, ancora una volta relativa ad alcune frasi dal contenuto simile, nella quale a essere espunta è una precisazione del narratore rispetto al significato dei versi della canzone popolare:

<i>ZA</i> , 3, cap. XVIII, p. 68.	<i>DMI</i> , cap. XIX, p. 81.
<p>Le due donne avevano facce serie, voci lamentose, e dicevano Messina, Messina, e dissero che ora la canzone avrebbe dovuto dire <i>mattoni e calcina</i>. Che cosa significava però ch'erano <i>gran pietate</i>?</p> <p>Che facevano una gran pena.</p> <p>Le donne di Messina?</p> <p>Le donne che andavano scarmigliate, a caricar pietre e scaricarle, e caricar mattoni e scaricarli, e caricar calcina.</p> <p>Le due donne si guardarono e assentirono l'una all'altra.</p>	<p>Le due donne avevano facce serie, voci lamentose, e dicevano Messina, Messina, e dissero che ora la canzone avrebbe dovuto dire <i>mattoni e calcina</i>. Che cosa significava però ch'erano <i>gran pietate</i>?</p> <p>Le due donne si guardarono e assentirono l'una all'altra.</p>

Riportiamo ora alcuni esempi tratti dalla prima puntata di *ZA*, capp. I-VI (= *DMI*, capp. I-VII), che mostrano come, pur nella differente estensione di ciascun intervento testuale, si possa notare un comune intento di eliminazione delle ripetizioni non necessarie e delle informazioni ritenute ridondanti, nella ricerca di una originalità espressiva che non sia mera ripetizione di stilemi già noti:

<i>ZA</i>	<i>DMI</i>
[...] seduti su sacchi o bidoni, e su valige, su ferrivecchi, stretti con natiche di contadine, e stretti con odori moderni e antichi, con antichissimi,	[...] seduti su sacchi o bidoni, e su valige, su ferrivecchi, stretti con natiche di contadine, e stretti con odori da primordi della terra sudata, [...] [cap. II, p. 10] ⁸⁸

⁸⁸ Riguardo a questa variante, Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, cit., p. 1016, scrive: «In tal senso Z.A. conserva lo sforzo di una tensione più viva, forse più riuscita: “[...] seduti su sacchi, o bidoni, e su valige, su ferrivecchi stretti con natiche di contadine, e stretti con odori moderni e antichi, con antichissimi, arcaici,

<p>arcaici, da primordi della terra sudata, [...] [cap. II, p. 58]</p>	
<p>di partigiani che cercano, di brava gente che cerca qualcosa da fare, e di prostitute che vengono a torme su da Roma mica per essere prostitute altrove ma proprio per vedere di non esserlo più ora che non le costringe più a battere il marciapiede la disperazione di sapersi tagliate fuori...</p> <p>Da che tagliate fuori? Non fu per nessuno o quasi per nessuno da casa propria, eppure fu da molto, l'ho detto, fu come dal cospetto del mondo; e ora un rapinatore di Torino cercherà a Napoli l'esistenza naturale che cercherà invece a Genova la squaldrinella catanese, quale essi si immaginano che debba finalmente poter fiorire dall'andirivieni ritornato completo. [cap. II, p. 59]</p>	<p>di partigiani che cercano, di brava gente e di non brava che cerca qualcosa... [cap. II, p. 12]</p>
<p>«Ah!» gridò il tarchiato. Si dilaniò il proprio grido nei denti, era stravolto nella faccia stanca, nelle mosce guance che un tempo erano state grasse, piene, poi lentamente soggiunse, ma fermo: [...] [cap. III, p. 61]</p>	<p>«Ah!» gridò il tarchiato. Era stravolto nella faccia stanca, poi lentamente soggiunse, ma fermo: [...] [cap. IV, p. 16]</p>
<p>«Ehi tu! Ehi uomo! Ehi voi due!» [cap. V, p. 65]</p>	<p>«Ehi tu! Ehi voi due!» [cap. VI, p. 24]</p>
<p>«Mah!» egli disse, già a sedere, le mani dinanzi alla faccia per difendersi gli occhi dalla luce.</p> <p>«Guarda che sei tutto sbottonato», disse Fazzoletto Rosso al piccolo marito.</p> <p>Questi si sbottonò il bottone più basso. «Ma fanno la stessa strada del camion?» domandò.</p> <p>«So mica», disse Fazzoletto Rosso. «IO li raggiungo e vado con loro».</p> <p>Era pronto, s'infilò il sacco in spalla. [V, p. 66]</p>	<p>«Mah!» egli disse, già a sedere, le mani dinanzi alla faccia per difendersi gli occhi dalla luce.</p> <p>Fazzoletto Rosso era pronto, s'infilò il sacco in spalla. [cap. VI, p. 26]</p>
<p>«Barbèra lo ha detto», rispose una terza. «Dice che avrà trecento case».</p>	<p>«Barbèra lo ha detto», rispose una terza. «Dice che avrà trecento case».</p> <p>[...]</p>

da primordi della terra sudata, allo stesso tempo che da barbiere 1945, avendo la faccia in un vento che taglia [...]". Il processo di alleggerimento operato nelle due successive stesure lascia cadere invece quel tono di particolare incidenza eroica, da umanità primordiale, ritornata alla purezza e vivezza arcaica («da primordi della terra sudata»). La riduzione ad un maggiore realismo e riduzione ad un unico piano narrativo: quello storico-contingente. Muore quella pregnanza di significati che rinviava ad una nuova condizione di valori».

<p>«Cioè», fu osservato, «vi abitavano tremila o quattromila persone».</p> <p>«E loro sono lì che si scaldano».</p> <p>«Vi hanno acceso il fuoco».</p> <p>[...]</p> <p>E si capiva: dovevano aver travi, dovevano aver assi. «Se qui vivevano tre o quattromila persone», fu detto, «ci si dovrebbe poter vivere...» [VI, p. 70]</p>	<p>E si capiva: dovevano aver travi, dovevano aver assi. [cap. VII, pp. 31-32]</p>
<p>«Si vede... Si vede...»</p> <p>[...]</p> <p>«Perdio!»</p> <p>«Si vede?»</p> <p>«Perdio se si vede!» [VI, p. 70]</p>	<p>«Si vede...»</p> <p>[...]</p> <p>«Perdio se si vede!» [cap. VII, p. 32]</p>

Tra i mutamenti di maggiore rilievo intervenuti nel passaggio dall'edizione in rivista a quella in volume vi è l'eliminazione di tre capitoli, i capp. XIX, XXI, XXIII di *Z4*, con un conseguente spostamento della posizione di alcuni dei capitoli vicini a essi: il cap. XXII di *Z4*, infatti, ora numerato XX, è anticipato subito dopo il cap. XVIII (ora XIX), prendendo il posto del capitolo eliminato, mentre il cap. XX di *Z4* è ora numerato XXI. L'eliminazione di questi capitoli, che hanno come protagonista Cerro e che Raffaella Rodondi ha definito «interlocutori»,⁸⁹ risponde alla necessità di concentrazione e riduzione della prospettiva, che si realizza attraverso l'eliminazione di alcuni episodi non ritenuti essenziali alla narrazione e, dunque, di tutte le sottotrame relative a personaggi esterni alla vicenda, anticipando alcune delle modifiche che interverranno nel corso della revisione degli anni '50. Una conferma in questa direzione è fornita anche dal mutamento subito dal cap. XXXVIII di *Z4*, nel quale si narra l'arrivo di Antonia al villaggio: mentre nella redazione pubblicata in rivista l'autore indugia sui particolari relativi all'arrivo della donna, affidando al discorso diretto fra quest'ultima e gli abitanti del villaggio la narrazione, nel corrispondente cap. XXXII di *DMI* l'autore sceglie di alternare la narrazione tradizionale ad alcuni brani tratti dal *Registro*, nei quali viene dato pari spazio ad Antonia, citata per ultima, e agli altri personaggi di passaggio nei luoghi in cui si era stabilito il gruppo:⁹⁰ è così eliminato interamente – non rimane neppure un accenno – il

⁸⁹ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, cit., p. 920.

⁹⁰ Cfr. *ibidem*: «Nella medesima ottica il cap. XXXVIII di *Z4*, che indugiava compiaciuto sull'arrivo dell'Antonia al villaggio, si riduce in *DM1* (ove è XXXII) alle nude impalcature esterne, soppresso, qui come altrove, il fitto e mimetico dialogato per una resa più sobria».

discorso relativo all'affitto che gli abitanti del villaggio avrebbero dovuto pagare ai proprietari dei terreni, elemento che corrobora la tesi secondo la quale il passaggio all'edizione in volume induce Vittorini a compiere una revisione profonda del romanzo sotto il profilo ideologico, deviando la propria attenzione, almeno in parte, verso il nucleo ora ritenuto centrale, vale a dire la vicenda di Siracusa e Ventura (che, non a caso, all'indomani dell'uscita del volume, Vittorini dirà di avere sviluppato troppo, ma nel modo sbagliato), e ponendo su un piano secondario gli altri personaggi, secondo un procedimento che si completerà e ribalterà nell'edizione del 1964, quando anche il personaggio di Ventura perderà la statura dell'eroe romanzesco per divenire "il marito di" Siracusa, e sarà il villaggio nella sua interezza ad assurgere al ruolo di protagonista. Il fatto che, contrariamente a quanto sostiene De Michelis,⁹¹ Raffaella Rodondi ritenga che «Nel passaggio da *ZA* a *DM₁* si intravedono già, seppure frammentariamente, alcune di quelle linee correttive che con tanta più coerenza governeranno, all'interno di una cosciente prospettiva antiallegorica e "normalizzante", la fondamentale revisione da *DM₁* a *DM₂*», è dovuto alla differente interpretazione che i due studiosi danno alle correzioni inserite nel romanzo: se De Michelis intende sottolineare il mutamento rispetto al *Sempione*, inteso come allontanamento dalla strada di *Conversazione in Sicilia*, Rodondi rileva invece in *DM₁* uno stadio embrionale della redazione definitiva. Non riteniamo, tuttavia, che si possa parlare, già per la redazione di *DM₁*, di antiallegorismo, dal momento che, come abbiamo già detto, la presenza dei titoli nelle venti sezioni va piuttosto verso l'allegoria.

La direzione presa dal romanzo, infatti, è quella indicata, *a posteriori*, in una lettera indirizzata a Robert Penn Warren,⁹² dalla quale si evince come Vittorini avesse ben chiari i difetti del proprio romanzo, e avesse solo avviato – e fosse ben lungi dalla conclusione – il lavoro di riscrittura:

Ancora fino a metà troppo lungo, con troppe digressioni, con troppi «interessi sussidiari». E nella parte dall'assassinio in poi troppo poco sviluppato, invece, e con motivi consumati solo

⁹¹ Cesare De Michelis, *Opere e interpretazione*, cit., p. 925: «Rispetto al *Sempione*, *Le donne di Messina* (scritto tra il '47 e il '49) rappresentano un ritorno dal mito all'allegoria, un recupero di strutture più propriamente narrative e di un linguaggio più realistico. Certo anche in questo nuovo romanzo è largamente presente una dimensione simbolica, un'aspirazione a significati più ampi e universali, ma la cronaca puntuale delle vicende della comunità che in questo dopoguerra affronta i problemi della ricostruzione inventando una società ideale, acquista trasparenti significati metaforici e allegorici, rivelando i limiti moralistici dello storicismo vittoriniano, il rigido schematismo della sua interpretazione del mondo».

⁹² Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, pp. 284-286.

in rapporto all'azione, quasi teatralmente, e non consumati in se stessi per tutto quello che significano della vita, dei rapporti umani, della natura, delle cose.⁹³

Torneremo più avanti su questa lettera, che è fondamentale per comprendere quale sia il percorso autocritico compiuto da Vittorini nello stesso 1949, ma ciò che occorre ora sottolineare è il fatto che l'autore individui chiaramente come un difetto la presenza delle digressioni, sulle quali (come dimostra il caso del capitolo XXXII di *DMI*) egli aveva già incominciato a lavorare nella direzione di uno snellimento, ma che tuttavia non si esaurisce prima della pubblicazione del volume.

Alcuni capitoli dell'edizione in rivista sono, inoltre, accorpati in un unico capitolo di *DMI*, con significative riduzioni e rifacimenti: è il caso dei capp. XXIV e XXV di *ZA* che vengono trasferiti nel cap. XXII di *DMI*, del cap. XXII di *ZA* che viene notevolmente rimaneggiato nel corrispondente cap. XX di *DMI*, dei capp. XXXI-XXXIII e XXXIV-XXXV di *ZA*, rispettivamente accorpati nel cap. XXVIII e XXIX di *DMI*.⁹⁴ L'unico caso nel quale un capitolo di *ZA* è "spezzato" in *DMI* in due capitoli è quello del cap. XLI che in *DMI* si presenta suddiviso nei capp. XXXIX, XXXVI.

Oltre ai capitoli ridotti o eliminati, tuttavia, si registra anche l'inserimento di due capitoli di nuova fattura, il cap. LIV, che è assente in *ZA*, benché presente nelle pp. 228-252 di AM1 (qui con la numerazione LIII) e il cap. LV, che non trova riscontri precisi fra le pagine di *ZA* né fra quelle del manoscritto AM1, mentre l'ultima parte del capitolo (da «avuta e dell'esitazione avuta, della tentazione avuta») è presente nella c. 2 di AD1. Scendendo più nel dettaglio, notiamo come il capitolo non nasca da una nuova ispirazione, bensì dall'accorpamento di alcuni elementi appartenenti a capitoli precedenti (pur mantenuti nella nuova redazione), come si evince dal confronto che riportiamo:

<i>ZA</i>	<i>DMI</i> , cap. LV
<p><i>cap. XLII</i>⁹⁵</p> <p>Il cuore del villaggio, su tutto questo, batteva con colpi di un martello delicato che cominciarono a udirsi di mattina molto presto, o forse notte ancora, verso fine agosto. [...]</p> <p>Ma questo che cominciarono ad avvertirsi d'un tratto, e da allora si udirono soltanto mentre si</p>	<p>Avevano continuato, su tutto questo, i colpi delicati del martello di Cerro che faceva tap e non toc come se battesse per battere e non per fabbricare oggetti?</p> <p>Ho già detto che si udivano quando non si lavorava e quando anche Cerro avrebbe dovuto non lavorare: nei riposi, nel sonno, in fondo alle</p>

⁹³ Ivi, p. 284.

⁹⁵ Il capitolo non ha subito rimaneggiamenti in vista della pubblicazione in volume, se non il cambiamento del numero, che da XLII passa a XXXVIII.

<p>meditava, nei riposi, nel sonno, in fondo alle conversazioni e agli affetti, erano colpi d'un martello che sembrava battesse non per fabbricare oggetti. [...]</p> <p>«Ma che cos'è?» gli domandarono.</p> <p style="text-align: center;"><i>cap. XLIV⁹⁶</i></p> <p>«Mah!» Carlo ripose. «Sembra il rumore di quando si costruisce un'imbarcazione.»</p> <p>«Appunto <i>questo</i>,» disse Cerro, «è costruito col metodo delle imbarcazioni. Con stoppa e senza chiodi. Com'io ho costruito nei cantieri.»</p> <p>«Mica <i>questo</i>, qui sui monti, può essere un'imbarcazione.»</p> <p>«Potrebbe anche diventarlo. E perché no?»</p> <p>Carlo il Calvo guardava la faccia di Cerro e non altro.</p> <p>«Qui non avete il mare.» [...]</p> <p>Cerro si era seduto su uno sgabello dietro al suo banco e fece a Carlo segno di avvicinarsi.</p> <p>«Venite,» gli disse. «Arca di Noè o qualcosa a cavallo?»</p> <p style="text-align: center;"><i>cap. LIV⁹⁷</i></p> <p>Poi fu terzo Nardo Delitala che aveva lavorato negli altiforni di Piombino e qui lavorava con Fischio e ballava boogie-woogie e suonava una sua piccola armonica.</p> <p>Insieme a lui sparì Santina Garoglio ch'era la vedova del Nudo e faceva la vacca mica con lui solo [...].</p>	<p>conversazioni e agli affetti. Per di più debbo aggiungere che potevano ricordare i colpi coi quali, nei cantieri dei villaggi di pescatori, i calafati lavorano, battendo su legno e stoppa, alle chiglie delle imbarcazioni. Vi sono appunto le navi che si costruiscono senza chiodi: con incastri di legno nel legno, con cavicchi di legno, con martelli di legno; e dei colpi in questione aveva impressionato che il loro suono non fosse di colpi su chiodi. Qui non c'era mare. Non c'era niente d'acqua su cui navigare. [...] Erano come i colpi che immagino stupirono gli antichi ebrei nell'udire Noè che costruiva l'arca sulla montagna. Non mettevano curiosità di sapere a che servisse l'arca. [...] L'altro lo aveva seguito. «Ma che cos'è?» gli chiedeva.</p> <p>«Ecco il punto», rispondeva Cerro. [...]</p> <p>Ognuno che scappò, per esempio. Il nominato Manfredi Spagna che scappò secondo. Il nominato Nardo Delitala che scappò terzo. Non Santina Garoglio, forse, che andò via soltanto per essere con Nardo, e non l'Arduina Cortese che scappò a precipizio sulle tracce di Basile Monc.</p>
--	---

Nella tabella seguente proponiamo il quadro sinottico che si ricava dal confronto tra le carte ora presentate, il manoscritto AM1 e i corrispondenti capitoli di *ZA* e *DMI*. Nella

⁹⁵ Il capitolo non ha subito rimaneggiamenti in vista della pubblicazione in volume, se non il cambiamento del numero, che da XLII passa a XXXVIII.

⁹⁶ Il capitolo ha subito importanti rimaneggiamenti nella fase di revisione: le piccole porzioni di testo recuperate in *DMI*, dunque, non sono una replica di quanto già esposto in precedenti capitoli, come negli altri casi riportati.

⁹⁷ In questo caso, i nomi sono recuperati da un capitolo rimasto pressoché invariato nella redazione di *DMI*.

colonna relativa al dattiloscritto AD1 si è scelto di segnalare anche le modifiche nella numerazione dei capitoli, in modo da consentire di orientarsi fra i mutamenti intervenuti anche nella struttura del romanzo: un dato interessante è costituito dal fatto che il manoscritto AD1 eredita la numerazione dei capitoli non da *Z4* ma dal manoscritto AM1, per poi essere corretta in base alla nuova struttura assunta dal romanzo, ulteriore dimostrazione del fatto che questo dattiloscritto è stato realizzato *prima* della pubblicazione del romanzo in rivista, venendo poi utilizzato dall'autore per la revisione in vista di *DM1*, provocando, di fatto, una contaminazione fra due rami della tradizione.

Anticipiamo inoltre che, nelle pagine seguenti, limiteremo l'indagine variantistica al testo presente nelle carte di AD1, facendo opportuno riferimento, ove necessario, alle varianti presenti nelle altre pagine del romanzo non documentate dal dattiloscritto.

AM1, pagina	AM1, numero di capitolo	<i>Z4</i> , puntata	<i>Z4</i> , numero di capitolo	AD1, numero di capitolo	AD1, carte	AD2, carte	<i>DM1</i> , numero di capitolo		
		Prima	I				I		
			II				II, III		
			III				IV		
			IV				V		
			V				VI		
			VI				VII		
		Seconda	VII				cc. 1-3	VIII	
			VIII				cc. 3-9	IX	
			IX				cc. 9-15	X	
			X					XI	
			XI					XII	
			XII					XIII	
			XIII					XIV	
		Terza	XIV						XV
			XV						XVI
			XVI						XVII
			XVII						XVIII
			XVIII						XIX
			XIX						<i>manca</i>
			XX						XXI
			XXI						<i>manca</i>
			XXII						XX
			XXIII						<i>manca</i>
			XXIV						XXII
			XXV						
			XXVI						XXIII
		XXVII	XXIV						
		XXVIII	XXV						
		Quarta	XXIX						XXVI

			XXX			XXVII	
			XXXI			XXVIII	
			XXXII				
			XXXIII				
			XXXIV			XXIX	
			XXXV				
			XXXVI			XXX	
pp. 1-8	XXXIII	Quinta	XXXVII			XXXI	
pp. 8-23	XXXIV		XXXVIII			XXXII	
pp. 23-34	XXXV		XXXIX			XXXIII	
pp. 35-48	XXXVI		XL			XXXIV	
pp. 49-63	XXXVII	Sesta	XLI			XXXIX, XXXVI	
pp. 64-68	XXXVIII		XLII			XXXVIII	
pp. 68-73	XXXIX		XLIII			XL	
pp. 74-84	XL		XLIV			XLI	
pp. 84-94	XLI		XLV			XLII	
pp. 94-102	XLII		XLVI			XLIII	
pp. 102-105	XLIII		Settima	XLVII			XLIV
pp. 105-111	XLIV			XLVIII			XLV
pp. 112-118	XLVI (<i>sic</i>)	XLIX				XLVI	
pp. 119-122	XLVII	L				XLVII	
pp. 123-125	XLVIII	Ottava	LI			XLVIII	
pp. 125-133	XLVIII (<i>sic</i>)		LII			XLIX	
pp. 133-139	XLIX		LIII			L	
pp. 139-154	L		LIV			LI	
pp. 154-165	L (<i>continua</i>)	Nona	LIV			LI (<i>continua</i>)	
pp. 165-177	L (<i>continua</i>)		LV			LII	
pp. 178-191	L (<i>continua</i>)	Decima	LV			LII (<i>continua</i>)	
pp. 191-195	LII (<i>sic: invece di LI</i>)		<i>manca</i>			<i>manca</i>	
pp. 196-204 pp. 205-207 (<i>continua dalla p. 204 senza interruzioni</i>)	LII (<i>continua</i>)		LII (<i>sic</i>)			LIII	
pp. 207-228	LII (<i>continua</i>)	Undicesima	LII (<i>sic; continua</i>)			LIII (<i>continua</i>)	
pp. 228- 252	LIII <i>manca</i>		<i>manca</i>			LIV	
pp. 252-267	LIV		<i>manca</i>	LVII	c. 2	LV	
pp. 267-278	LV		LVII	LVIII	cc. 2-11	LVI	
			LVIII (<i>sic</i>)	LIX (<i>da LV</i>)	cc. 11-17	LVII	
pp. 278-303	LVI	Dodicesima	LVI (<i>sic</i>)	LX (<i>da LVI</i>) LXI	cc. 17-21	LVIII	
pp. 303-329 pp. 330-339 pp. 339-344 pp. 345-351	LVII LVIII LIX LX		(<i>sinossi</i>)	(<i>manca</i>) (<i>manca</i>) LXIII LXIV (<i>da LX</i>) LXV (<i>da LXI</i>)	(<i>manca</i>) (<i>manca</i>) cc. 47-50 cc- 50-52 cc. 53-57	LIX LX LXI LXII LXIII	
pp. 352-358	LXI		LXV	LXVI (<i>da LXII</i>)	cc. 57-61	LXIV	

pp. 358-371	LXII	Tredicesima	LXVI	LXVII (<i>da LXIII</i>)	cc. 61-66	LXV		
pp. 372-379	LXIII		LXVII	LXVIII (<i>da LXIV</i>)	cc. 66-70	LXVI		
pp. 379-381	LXIV		LXVIII	LXVIX (<i>da LXV</i>)	cc. 70-73	LXVII		
pp. 382-392 pp. 393-404 pp. 404-413	LXV LXVI LXVIII	Quattordicesima	(<i>sinossi</i>)	LXX (<i>da LXVI</i>) LXXI (<i>da LXVII</i>) LXXII (<i>da LXXI</i>) LXXIII (<i>da LXXII</i>)	cc. 73-79 cc. 79-84 cc. 84-86 cc. 86-92	LXVIII LXIX LXX LXXI		
<i>manca</i>	<i>manca</i>		LXXIII	LXXIV (<i>da LXX</i>)	cc. 92-97	LXXII		
<i>manca</i>	<i>manca</i>		LXXIV	LXXV (<i>con due cap. unificati: LXXI e LXXII</i>)	cc. 97-98 cc. 22-25	LXXIII		
<i>manca</i>	<i>manca</i>		LXXV	LXXVI (<i>da LXXV</i>)	cc. 25-26	LXXIV		
<i>manca</i>	<i>manca</i>		LXXVI	LXXVII (<i>da LXXVI</i>)	cc. 26-27	LXXV		
<i>manca</i>	<i>manca</i>		LXXVII	LXXVIII (<i>da LXXVII</i>)	cc. 27-28	LXXVI		
p. 414	LXXVI		Quindicesima	LXXVIII	LXXIX	cc. 29-30	LXXVII	
pp. 414-421	LXXVII	LXXIX		LXXX	cc. 31-32	LXXVIII		
<i>manca</i>	<i>manca</i>	LXXX- XCIV (<i>sinossi</i>)			LXXXI	cc. 33-38	LXXXIX	
								LXXX
								LXXXI
								LXXXII
								LXXXIII
							LXXXIV	
							LXXXV	
							LXXXVI	
							LXXXVII	
							LXXXVIII	
			XCCII	c. 100	LXXXIX			
			XCIII	cc. 100-101	XC			
					CXI			
					XCII			
					XCIII			
					XCIV			
					XCV			

Tabella 4. Tavola sinottica: corrispondenze strutturali tra AM1, ζA , AD1, AD2 e DM1

4. *La vicenda narrata: crisi del romanzo e ricerca di un equilibrio tra epica e lirica*

La prima edizione del romanzo si era interrotta con la scena dell'uccisione di Siracusa, senza che il lettore venisse a conoscenza delle conseguenze di tale azione per Ventura e per il villaggio, salvo i vaghi accenni contenuti nella sinossi finale. Nella fase di revisione che si interpone fra l'edizione in puntate e quella in volume, dunque, Vittorini ha la possibilità di offrire una prima applicazione "sperimentale" di quanto maturato nel corso di quel breve ma intenso periodo, nei riguardi sia della vicenda in sé (la trama), ma soprattutto circa la struttura, il linguaggio e alcuni elementi tematici del proprio romanzo, come si è cercato di ricostruire, seppur brevemente, nei paragrafi precedenti. L'analisi delle carte del dattiloscritto AD1 ci ha permesso di individuare due aspetti significativi sui quali intendiamo condurre il discorso nelle prossime pagine, l'epica e la tragedia.⁹⁸ Attraverso l'utilizzo di queste due macro-categorie tenteremo di rendere conto delle varianti presenti nelle carte, mettendole a confronto con le due edizioni edite, al fine di ricostruire come l'evoluzione della forma-romanzo, così come progettata da Vittorini, non potesse non servirsi di due dei generi poetici che egli riteneva fondativi della nostra letteratura. È proprio attraverso la compenetrazione di un piano epico (il villaggio) e di un piano tragico (la vicenda d'amore) che Vittorini matura la definitiva decisione di abbandonare il romanzo all'incompiutezza, allo scopo di lasciare decantare una materia così densa e articolata. Scrive, in proposito, Enrico Falqui:

Sicché il romanzo – stando alla spiegazione dell'autore –, non essendo esaurita la realtà presavi in esame, si sottrae ad ogni conclusione e rimane interrotto quasi nella promessa di una continuazione con "un'altra storia". [...] E laddove, in genere, assistiamo ancora al prevalere del piano lirico sul quale si muove l'individuo contro il piano epico sul quale si muove la società, o viceversa, Vittorini qui ha tentato l'incontro e l'equilibrio tra i due diversi piani. E ci è riuscito; almeno fino a quando – com'è stato egregiamente notato (da T. Giglio in un saggio tra i più perspicaci sull'argomento: *Inventario*, 1949, II)⁹⁹ – il vecchio dissidio tra

⁹⁸ Si abbandona il solo piano filologico per approfondire anche alcuni aspetti critici che lo studio delle carte suggerisce.

⁹⁹ Falqui denomina erroneamente "saggio" un testo poetico di Tommaso Giglio, *Rappresentazione dell'uomo alla fine della seconda guerra mondiale*, «Inventario», 2, 1, primavera 1949, pp. 95-104, che precede, forse non a caso, il già citato stralcio (cfr. cap. 1) tratto da *DMI* intitolato *Neve e Sicilia*. Risulta illuminante un gruppo di versi, contenuti alle pp. 100-101, utile a spiegare l'essenza del rapporto Ventura-Siracusa-villaggio: «Le dissi: "Noi non siamo felici. / Due sole persone non bastano / a frenare la propria solitudine». // C'è un'ora che l'uomo e la donna / si sentono insieme. Ma

l'individuo e la società non riprende il sopravvento su quello assai più fertile, tra le due società: degli abitanti del villaggio e dei padroni della terra. Allora gli elementi epici restano sacrificati e quasi svaniscono; mentre si trattava di proseguirne l'accordo con quelli lirici, tenendo disciplinati gli schemi romanzeschi tradizionali.

Se si dovesse quantificare la presenza delle due componenti tra le pagine del romanzo, infatti, si noterebbe subito la preminenza di quella "epica", che determina il tono lirico delle prime pagine del romanzo in entrambe le due edizioni (la fondazione del villaggio è narrata con toni che rievocano vicende eroiche) e che si protrae fino alle ultime pagine, negli accorati appelli di Ventura a non lasciare che quanto avevano costruito insieme fosse lasciato in mano ai vecchi proprietari. La componente tragica, invece, è confinata alla conclusione del romanzo, a partire dalla sezione "I cacciatori", nella quale si pongono le premesse alla vicenda dell'omicidio, ma acquista una posizione di rilievo proprio perché posta in chiusura del romanzo, così da divenire una chiave di lettura per l'intera narrazione, dal momento che, da vicenda particolare, essa diviene il paradigma di tutta la storia del villaggio.

A quanto detto si aggiunga inoltre che Vittorini stesso, rispondendo a un'inchiesta sul rapporto fra cultura e teatro nel 1952, pubblicata su «Sipario» aveva affermato che «Molte pagine di *Conversazione in Sicilia*, del *Sempione*, e anche delle *Donne di Messina* sono state scritte, in prima stesura, sotto forma teatrale».¹⁰⁰ Non si dovrà prendere alla lettera tale affermazione – in questo elenco manca, per altro, l'unica altra opera rispetto alla quale gli studi hanno invece confermato una genesi "teatrale", *Uomini e no*, che ha in *Atto primo* un suo possibile avantesto¹⁰¹ – benché essa aiuti a cogliere l'importanza che per Vittorini ha la componente teatrale all'interno della propria opera, che verrà in seguito ampiamente indagato nelle pagine delle *Due tensioni*, nelle quali emergerà la volontà di Vittorini di inserirsi nel dibattito innescato da Peter Szondi, al fine di ricavare una risposta

è solo un breve istante / e quell'istante li esclude per sempre / da ogni altra comunione. [...] // C'era solo quell'unione incompleta: / affetto isolato fra due sole persone, / provvisorio e assurdo, che muore / vivendo di continue esclusioni.»

¹⁰⁰ Elio Vittorini, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», 7, 73, maggio 1952, p. 15, ora in *LAS 2*, pp. 638-639, la citazione a p. 639.

¹⁰¹ *Atto primo*, pubblicato per la prima volta su «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1161-1171, era stato erroneamente indicato, nel testo di presentazione, come «parte di un'opera incompiuta, nata dalla stessa ispirazione delle *Donne di Messina*», ma, come dimostrato da Raffaella Rodondi (in *LAS 2*, p. 40) e come più ampiamente discusso in Virna Brigatti, *Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, «Testo & Senso» 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/view/145>, *Atto primo* intrattiene diretti rapporti testuali con alcuni "corsivi" del romanzo resistenziale, oltre che con il racconto *La vendetta di Rubino*, risalente al 1944 e ora pubblicato in *ON I*, pp. 836-842 (si vedano le *Note* di Rodondi, in *ON II*, p. 967). Brigatti (pp. 5-6) segnala inoltre che, originariamente, le carte relative a questo progetto teatrale erano conservate nella stessa cartella che conserva le stesure del *Barbiere di Carlo Marx*, ora conservate separatamente (si veda il cap. 1), e al barbiere Michele si fa riferimento in alcune pagine di *Atto primo* (cc. 33-38, trascritte in Virna Brigatti, *Atto primo di Elio Vittorini*, cit., pp. 14-16).

alla ricerca che ormai da anni lo impegnava sia come editore sia come scrittore: il rinnovamento del romanzo.

4.1 Umiltà del narratore e ricerca di un'epica moderna

La rilettura che Vittorini offre (a pochi, ma significativi, anni di distanza dalla prefazione all'antologia *Americana*, Milano, Bompiani, 1942) della letteratura americana tra le pagine del «Politecnico» costituisce una necessaria premessa all'evoluzione subita dalla componente epica nel passaggio da *ZA* a *DMI*. Comparsa nei numeri 29, 30, 33-34 del mensile, con il titolo *Breve storia della letteratura americana*, essa offre numerosi spunti funzionali all'analisi della sezione "epica" del romanzo, dal momento che, della letteratura americana delle origini Vittorini apprezza proprio quegli aspetti che appaiono, trasfigurati, tra le pagine del romanzo. Il tono con il quale Vittorini rievoca la società americana in via di sviluppo, nel XVII secolo, ad esempio, sarà recuperato in quelle pagine del romanzo che ricostruiscono il processo di rapida crescita del villaggio, nel passaggio dall'una all'altra "età":

La società è di nuovo agricola, per tutto il seicento, ha la sua base sulla coltivazione del suolo, e si sviluppa in un senso agricolo che vorrebbe riprodurre nella immobilità di una chiesa l'immobilità dell'agricoltura, ma non è immobile ancora, e non lo sarà, non si fermerà, si rende mista di commercio (e commercio di compagnie, commercio in grande con popoli indiani) mentre ancora si sviluppa nel senso che vuole, e inoltre pone il proprio senso voluto, il proprio senso agricolo, o meglio la propria necessità di edificarsi sulla coltivazione del suolo, con un criterio che esclude ogni possibilità di patriarcalismo o di sfruttamento feudale e che pensa invece di stabilizzare nella terra, sui solchi della terra, nel lavoro della terra e intorno ai frutti della terra, tutto il progresso civile già conseguito o dibattuto nell'Europa che non è più, e da un pezzo, l'Europa di contadini e di feudatari. Gli uomini che in America fondano città o comunità non sono venuti da contadini, sono venuti da borghesi, e se accettano di essere contadini vogliono esserlo in un modo speciale che non possa mai significare asservimento economico a grandi proprietari o a magistrati. Essi vogliono esserlo, cioè, come cittadini di una città ideale dove la condizione di lavoratore della terra sia l'ideale condizione umana.¹⁰²

¹⁰² Elio Vittorini, *Breve storia della letteratura americana*, cit., pp. 350-351.

L'assenza di dipendenze feudali, fondata sulla scelta di incentrare il «progresso civile» non su rapporti di forza ma sul desiderio di istituire una società ideale nella quale il rapporto con la terra non sia «asservimento economico» ma «ideale condizione umana», richiama chiaramente alla memoria gli aspetti di socialismo utopico sui quali è nato e si è sviluppato il villaggio (si ricordi, per altro, che Manera è un enologo, e che Ventura è ingegnere: entrambi hanno *scelto* di essere contadini).

Quanto detto trova una riprova proprio nelle pagine del romanzo:

AD1, c. 48	DMI, p. 333
<p>Non con altro che con gli occhi si dicevano ch'erano felici, ma era dirselo di più che altrimenti, così solo con lo sfavillio degli occhi, ad ogni incontro di facce accaldate. <i>\si parlavano, ma si dicevano parecchio con</i> <i>questo: ch'erano felici./</i> [...] E ognuno era come se pensasse "noi" invece di pensare "io". E il motivo mugolato della canzone era come se ognuno pensasse "noi" invece di pensare "io". <i>\Era/ compagnia.</i></p>	<p>Non con altro si parlavano, ma si dicevano parecchio con questo: ch'erano felici. [...] E il motivo mugolato della canzone era come se ognuno pensasse «moi». Era compagnia.</p>

Il brano, assente nella redazione di *Z4*, presenta, in AD1 il testo-base della p. 335 del manoscritto AM1, mentre le correzioni manoscritte approderanno in *DMI* senza ulteriori modifiche. Un dato interessante per il nostro discorso è rappresentato dal fatto che il senso di appartenenza alla comunità, prima che essere definito come «noi» e infine, nella variante per aggiunta, come «compagnia» è rappresentato proprio da una canzone le cui parole non sono note neppure a coloro che lo mugolano: eliminato il ridondante riferimento allo sfavillio degli occhi, usato nel periodo immediatamente precedente, Vittorini preferisce porre l'accento su *cosa* tali mute parole significhino, vale a dire «felicità», per il raccolto ormai finito e per la «compagnia» ritrovata.

L'appianamento del conflitto fra contadini e operai, si ricorderà, avviene infatti proprio nel momento in cui si comincia a godere dei frutti della terra, e alla base dell'accordo – seppur tacito – stipulato fra i diversi componenti del villaggio vi è proprio la volontà di fondare sul lavoro dei campi la loro vita comune, e di fare sì delle altre fonti di guadagno (la vendita dei residuati bellici, per esempio) un incentivo al miglioramento delle condizioni di vita, ma sempre all'interno di una società a base prettamente agricola,

che riconosce nella coltivazione dei campi, come i primi coloni in America, una possibilità di *progresso*, oltre che un'occasione per «far punto e andare a capo con la cultura descrivendo terre nuove, come in un nuovo principio del mondo».¹⁰³

Tradotto in termini letterari:

Come quei padri essi riferiscono su meraviglie del creato: i nuovi promontori che si rivelavano ai naviganti tra le vampate delle tempeste, [...] fiumi nuovi, piante e animali mai veduti. Questo era stato nei libri che precedettero ogni narrazione di gesta, e cioè ogni poesia epica, ogni Omero, ogni Mosè [...]

A queste affermazioni pare rifarsi la presenza del *Registro* tenuto dagli abitanti del villaggio, nel quale si fornisce la materia alla narrazione epica che viene, nel romanzo, condotta dall'anonimo narratore, il quale non fa altro che raccogliere e osservare da lontano le molte storie di italiani scampati alla guerra. Moderni Robinson, gli abitanti del villaggio rivendicano con piena consapevolezza la responsabilità di ogni loro azione:

Dal 21 agosto in poi il *Registro* parla unicamente di come procedessero i vari lavori; e a seguirlo passo passo la nostra narrazione si farebbe ricca di insegnamenti sul modo più accelerato per demolire e ricostruire [...]; ma non ci darebbe lo speciale carattere che fu (in un tempo o un altro) dell'esistenza nostra. Noi non lo afferriamo nell'atto stesso in cui le cose avvengono, tuttavia non ci sfugge che di tante cose una diventa come un ritornello per la nostra vista, per il nostro udito, fino a che anche la nostra mente riconosce ch'essa ci è stata di guida e d'incentivo. Nella memoria, del resto, è sempre un'immagine sola che rimane tra le molte di una realtà intera. E questo che accade, attraverso gli anni della coscienza umana, il narratore più umile deve cercare di anticiparlo perché subito si abbia, di una vicenda vissuta, il senso che si potrà averne, ad opera del tempo, nelle generazioni future. [...] pure diciamo carretto, e non mine, e non case, giudicando che ogni lavoro sarebbe presto apparso inutile e sarebbe stato abbandonato (e che il villaggio stesso sarebbe stato abbandonato) se non si fosse avuto, con le ruote del carretto, un modo anche di camminare e di colmare la distanza tra una preistoria in cui s'era voluto semplicemente sopravvivere e una storia nella quale, con il camion, con l'energia elettrica, si poté stabilire nella vita di oggi la garanzia per una vita migliore di domani. [DMI, pp. 143-144]

Il passo, assente nelle carte di AD1 a causa della lacunosità del testimone, e con ogni probabilità formulato nel corso della revisione, dal momento della collazione con il corrispondente capitolo XL di *ZA* ne ha dimostrato l'assenza nella prima edizione,

¹⁰³ Ivi, p. 340.

fornisce alcuni spunti metanarrativi utili a comprendere come Vittorini abbia scelto di rielaborare la materia narrativa a sua disposizione: non un *resoconto* di tutti i fatti avvenuti nel villaggio, bensì una *interpretazione* degli stessi filtrata attraverso la memoria da parte di un “umile narratore”, che ricorda da vicino la descrizione che Vittorini forniva, nel 1938, dell’«attore in frac» di un dramma di Thornton Wilder, «*deus ex machina* impersonale, che ragiona intorno a quanto avviene o all’ambiente di quanto avviene, e lo presenta, lo commenta, lo spiega, sostituendo con le parole proprie quello che non avviene, e magari interrompendo un dialogo [...] per farlo riprendere indietro nel tempo di dieci anni o venti di due giorni».¹⁰⁴

Attraverso questa dichiarazione prendiamo atto, ancora una volta, del rifiuto di Vittorini del (neo)realismo e di ogni narrazione fedelmente fondata sulla realtà, a vantaggio di una narrazione che ne costituisca la trasfigurazione lirica¹⁰⁵ operata dal narratore che deve fornire al lettore, attraverso la ricorrenza di un elemento che diventa un “ritornello”, una guida per comprendere gli sviluppi della vicenda. È proprio la ripetizione, a detta di Marco Fioravanti,¹⁰⁶ a creare un ritmo che pare accennare all’epica greca,¹⁰⁷ perché «coinvolgendo la scrittura in ogni suo aspetto, nel momento in cui sottrae alle singole situazioni del romanzo la puntualità di avvenimenti che scorrono sui binari di una linea passato-presente-futuro, diventa la sola struttura capace di dare loro una durata che è quella non del “tempo”, ma del ritmo musicale generato dalla ripetizione stessa».¹⁰⁸

In sostanza, continua lo studioso, Vittorini ha avviato il processo di costruzione di un «nuovo tipo di oggettività», nella quale la figura del narratore tende progressivamente a sfumare la propria presenza nella narrazione stessa (si pensi all’eliminazione dei corsivi in *Uomini e no*) e nella quale i dialoghi tendono ad assumere un ruolo preminente rispetto alle sequenze narrative. Non è, tuttavia, questa la soluzione adottata in *DMI*, dove anzi alcune sequenze dialogate vengono modificate in discorso indiretto, e dove Vittorini opta invece

¹⁰⁴ Elio Vittorini, *Teatro americano*, «Omnibus» 2, 48, 26 novembre 1938, p. 7, ora in *LAS* 2, pp. 35-38, la citazione a p. 38. Il testo, dopo la prima uscita, fu ripubblicato su «Galleria» 4, 5-6, dicembre 1954, a dimostrazione del costante interesse di Vittorini per le forme teatrali. Raffaella Rodondi, *ivi*, p. 40, individua una linea di connessione fra l’affermazione sopra riportata e la seguente, tratta da *Atto primo*: l’Autore ha il compito di «star nella trama e dirigere gli avvenimenti, supplire con qualche spiegazione a quello che ancora manca». Mette in rilievo l’eredità wilderiana Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale*, *cit.*, specialmente le pp. 34-35, 52-57 e 78-101.

¹⁰⁵ Un discorso simile, ma incentrato sulla toponomastica, è condotto da Leonardo Terrusi, *Funzioni della toponomastica in Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in «Il nome nel testo», 9, 2007 (atti del convegno *Il nome trovato. Traduzione e inter-testualità*, Torino, 16-18 febbraio 2006), pp. 293-301.

¹⁰⁶ Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, *cit.*, pp. 389-399.

¹⁰⁷ Sotto il profilo stilistico, riteniamo che anche l’andamento elencativo di alcuni passaggi, elemento già messo in rilievo nel cap. 1, § 2.3.2, ricalchi la consuetudine epica del κατάλογος.

¹⁰⁸ Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, *cit.*, p. 398.

per la scelta di altri espedienti narrativi – l’inchiesta, il *Registro* – che tuttavia non annullano del tutto la presenza del narratore, che accompagna costantemente il lettore nella intricata trama del romanzo fornendo gli strumenti per decifrarla. A mutare, tuttavia, è il modo nel quale il narratore è presente nella vicenda: non più un intellettuale o il protagonista stesso della storia, bensì una voce che persegue l’obiettivo che le cose si presentino «come un dato di fatto in sé e per sé assoluto di contro al reale che, filtrato attraverso la mediazione dell’io narrante, ci presenta riduttivamente nel modo in cui è stato assunto dalle sue categorie culturali, deformato quindi da moduli di interpretazione che devono necessariamente far capo a un sistema di riferimento ideologico storicamente determinato. Allora il romanzo vittoriniano può anche diventare il tentativo di ricreare le condizioni dell’*epos* o della tragedia greca nelle quali, per l’evidenza assoluta con cui si presentano fatti e parole, può esser dimenticata la presenza specifica dell’individuo che ha scritto». ¹⁰⁹

Scriva infatti Vittorini:

Di fronte all’*Edipo* di Sofocle il pubblico greco non era di fronte a una creatura che Sofocle avesse tratto, unicamente col suo sforzo personale, da un’assoluta oscurità del cuore umano. Era invece di fronte a una creazione che tutto il popolo greco aveva da tempo avviata, che aveva a poco a poco scoperta ed elaborata, che in parte già conosceva, e che poteva dunque non riconoscere nella sconcertante forma conclusa della tragedia di Sofocle. Di quale personaggio della letteratura moderna si potrebbe dire qualcosa di equivalente? ¹¹⁰

E ancora:

il lavoro personale dell’artista *partiva sempre da un lungo lavoro di preparazione artistica*, dunque pur esso artistico, svolto in seno alla società, collettivamente e impersonalmente. Eschilo o Shakespeare, Omero o Dante, e così Giotto o gli architetti delle grandi cattedrali, così anche i minori, ricevevano dalla società gli elementi delle loro creazioni in uno stato ch’era già di parziale creazione, erano leggende, abbozzi di personaggi, accenni di immagini, nebulose di forme, erano insomma conati di conoscenza artistica che mettevano a disposizione dell’artista

¹⁰⁹ Ivi, p. 399. Secondo Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale*, cit., p. 54, questa presa di consapevolezza deriverebbe da Wilder: «L’altro elemento innovativo del teatro wilderiano consisteva nell’incorporazione dell’*epos* nella forma teatrale attraverso l’invenzione di un personaggio-demiurgo, lo *Stage Manager*, che era una filiazione diretta del *Capocomico* dei *Sei personaggi* pirandelliani [...] portavoce appunto di un *epos* che esprime il punto di vista dell’autore della rappresentazione teatrale ma anche dello spettatore, dello spirito dell’epoca o di un ideale “coro” delle tragedie greche».

¹¹⁰ Elio Vittorini, *L’artiste doit-il s’engager?*, cit., in *LAS* 2, p. 528.

un'esperienza collettiva già conscia, in parte, di se stessa, e ancora agente, ancora vitale, ancora non placata.¹¹¹

La prima qualità che il narratore deve possedere, infatti, è l'*umiltà*, termine caro al Vittorini degli anni postbellici¹¹² se anche il narratore di *Uomini e no* l'aveva posta alla base della scrittura. In *Uomini e no*, questa qualità compare insieme al ricordo dell'attività paterna di autore di tragedie,¹¹³ e si lega a doppio filo con un altro tema essenziale in Vittorini, la memoria, non a caso presente anche nel brano delle *Donne di Messina* sopra riportato:

Io penso che sia molta umiltà essere scrittore. Lo vedo come fu in mio padre, ch'era maniscalco e scriveva tragedie, e non considerava il suo scriver tragedie di più del suo ferrare i cavalli. Ascoltava quello che chiunque gli diceva, e non scuoteva il capo, dava ragione. Era molto umile nel suo scrivere; diceva di prenderlo da tutti; e cercava, per amore del suo scrivere, di essere umile in ogni cosa: prendere da tutti in ogni cosa.

L'umiltà diviene dunque una condizione essenziale per lo scrittore, che deve esser tale se vuole trarre da *chiunque* materia utile al proprio lavoro: la scrittura del padre deriva dunque da uno sforzo collettivo («*prendere da tutti ogni cosa*») al quale egli dà forma compiuta attraverso la propria attività di rapsodo. Come scrive Virna Brigatti, infatti, il narratore serve «affinché il tempo non faccia dimenticare e affinché il racconto dei fatti non si affidi solo alla memoria di chi li ha vissuti, ma possa stabilizzarsi in una forma comunicativa artisticamente compiuta, che sappia sopravvivere al tempo e soprattutto sappia trasmettere quella “volta di parole che può cambiare il corso della nostra consapevolezza”». ¹¹⁴

Un altro elemento messo in rilievo da Pautasso è il fatto che in questo brano si condensi il «sogno ideale di inglobare in un romanzo suggestioni mitiche e culturali, problemi umani e problemi politici»,¹¹⁵ tentando, quasi, di recuperare il ruolo che nell'antichità era occupato dalla poesia epica, capace di condensare in sé i molteplici e variegati aspetti del sapere. Il tono del passo che ora riportiamo lo dimostra:

¹¹¹ Ivi, pp. 527-528.

¹¹² Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 189 pone questa qualità «come condizione essenziale della sua poetica», individuandone, dunque, l'importanza critica.

¹¹³ Il padre di Vittorini, che, come è noto, era un ferroviere, fu effettivamente autore di un saggio su Eschilo e diresse per un periodo il «Bollettino delle Rappresentazioni Classiche di Siracusa» (cfr. Raffaele Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 13).

¹¹⁴ Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 143, la citazione interna è invece tratta da Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 123.

¹¹⁵ Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 189.

«Questo terreno non era semplicemente lasciato incolto, era delle mine, era di selvaggi, di bestie feroci, e noi l'abbiamo strappato loro metro per metro. \.../ ~~È nostro per averlo conquistato.~~»

«Le case, lo stesso... Non erano semplici macerie. ~~Erano di qualcuno che le abitava: della distruzione che noi ne abbiamo scacciato; e sono nostre mattone per mattone allo stesso modo...~~»

[AD1, c. 70]

Prima di commentare le varianti, occorre premettere che il brano è inserito all'interno di un'ampia sezione (*ZA*, capp. LXV-LXVIII; *DMI*, capp. LXIV-LXVII) nella quale viene riportata l'assemblea che vede coinvolti numerosi abitanti del villaggio, tra cui Ventura (che pronuncia le parole sopra riportate), e Carlo il Calvo, giunto a destabilizzare l'equilibrio raggiunto con la proposta di un accordo che prevedesse l'istituzione di contratti di mezzadria al fine di restituire i campi occupati ai legittimi proprietari.¹¹⁶

Il conflitto che si delinea ha, dunque, una doppia natura, perché implicati due diversi modelli di società – una, vecchia, fondata su rapporti di forza gerarchici, l'altra, nuova, basata su un utopico progetto di uguaglianza sociale, nel quale la collettività ha la prevalenza sull'individuo – e al contempo due individui, uno dei quali intende chiudere i conti con il proprio passato, mentre l'altro è deciso a vendicarsi. I due campi di riflessione erano già presenti nella prima edizione del romanzo, ma è solo in *DMI* che essi acquistano piena evidenza: la presenza delle sinossi, come si è già avuto modo di rilevare, non consentiva di percepirli pienamente, sebbene consentisse di coglierne l'ambiguità.

La cassatura che coinvolge la perentoria affermazione «È nostro per averlo conquistato...» consente di approfondire il discorso avviato sul legame tra la nuova edizione delle *Donne di Messina*, l'eredità dell'epica, e la letteratura americana. Il fatto che Vittorini scelga di eliminare questa frase, insieme alla successiva nella quale risuona la presenza del pronome alla prima persona plurale (“noi” e, poco dopo, l'aggettivo “nostro”), infatti, è probabilmente indice di un preciso indirizzo interpretativo, che si richiama direttamente alla lettura, fornita dallo stesso autore nella *Breve storia della letteratura*

¹¹⁶ Il modello è, chiaramente, epico: benché Carlo faccia riferimento alle assemblee operaie, canzonando l'incapacità di parlare rispettando il proprio turno degli uomini riuniti, è ai poemi omerici che pare risalire il tema. Numerose sono, infatti, le assemblee, di dèi e di uomini, presenti nell'*Iliade*, prima fra tutte, la celebre assemblea di *Il.*, II. Non è questa la sede per una analisi approfondita del motivo, basti mettere in rilievo come esse fossero il simbolo della democrazia ateniese, e come fosse interesse di tutti i partecipanti la persuasione degli altri, e non la prevaricazione.

americana, delle ragioni che portarono la cultura americana a differenziarsi da quella europea, pur derivando da essa:

Al contrario, in America, tutta la cultura fu protesa ad essere *forza*. Non aveva dinnanzi a sé una vecchia società da distruggere, tanto meno aveva da distruggere un vecchio ordine mentale; era nella natura; e andò avanti nel suo scopo di costruire una società nuova. Che cosa *diceva* di nuovo? Non aveva bisogno di *dire* qualcosa di nuovo. Era cultura di per sé stessa nuova: il proselitismo di tutto il nuovo che si diceva in Europa; e poteva semplicemente limitarsi a *ripetere* quello che di nuovo si diceva in Europa, purché lo applicasse, lo realizzasse. Il suo impegno non era intellettuale. Per essa non si trattava di cambiare l'interno dell'uomo. Il suo uomo si presumeva già cambiato e non c'era che da costruire un mondo con lui.¹¹⁷

L'eliminazione del "noi" costituisce, dunque, l'annullamento della presenza della «vecchia società», rispetto alla quale Ventura ritiene di aver tagliato i contatti definitivamente: non esiste più, di fatto, un *voi* dal quale distinguersi, l'unica realtà possibile è quella, nuova, del villaggio, che imponeva il lavoro come attività di costruzione e non di ri-costruzione. Ogni tentativo esterno di influenzare lo sviluppo autonomo del villaggio risulta, infatti, inutile, perché Ventura si erge a custode dell'unicità del villaggio rivendicando la libertà di sottrarsi alle nuove norme della nascente repubblica:

Vi erano anche stati, ~~per un pò di tempo,~~ \tre o quattro volte,/ emissari di Camere del Lavoro e di Partiti politici che volevano persuadere i nostri a metter su una sezione della convenienza che avevano ~~mettersi sulla~~ a metter su una Sezione o un'altra, ~~a entrare, insomma, della loro~~ di quello che loro erano, e a prendere la loro bandiera, e ad entrare, insomma, nel loro movimento; \italiano,/ ~~di tutto il popolo italiano;~~ e se ora non venivano più ~~lo si aveva unicamente era unicamente per via di Ventura che non poteva~~ \era unicamente per via di Ventura che aveva mostrato di non poterli/ soffrire, e tanto aveva detto, tanto aveva fatto, da ~~rendere impossibile ogni rapporto tra loro e i nostri~~ obbligare i nostri un pò per il bene che gli volevano, un pò per scrupolo di concordia, ~~un pò a non dar loro retta \ed evitarli./ e sfuggirli, specie dopo che uno di loro fu così imbecille (bisogna dirlo) da lasciarsi saltare la mosca al naso e pigliarsela con lui e trattarlo da~~

¹¹⁷ Elio Vittorini, *Breve storia della letteratura americana*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1947, pp. 5-9; 30, luglio 1947, pp. 19-27; 33-34, settembre-dicembre 1947, pp. 50-54, ora in *LAS* 2, pp. 340-372, la citazione alle pp. 348-349.

~~nemico del popolo e cercare di screditarlo mentre avrebbe dovuto aver la pazienza di voler anzitutto convincere proprio lui e spiegargli come e perché commettesse, senza volerlo, uno sbaglio.~~ [AD1, c. 3]¹¹⁸

Se si osserva il modo in cui Vittorini interviene sul testo, si noterà come vi sia una precisa logica nell'eliminazione di determinati passaggi: l'eliminazione dell'aggettivo «italiano», che l'autore pensa di inserire per due volte, entrambe collocabili nella fase di scrittura dattiloscritta, prima in rigo e poi con un inserimento interlineare, costituisce un primo elemento in grado di farci comprendere come Vittorini intendesse universalizzare il concetto di “movimento”, inteso come sviluppo, progresso e ricostruzione, senza alcun ulteriore riferimento. Lo stesso avviene, riteniamo, in relazione a Ventura, dal momento che le cassature dell'ultima porzione di testo che abbiamo riportato tendono a rendere più vago il discorso.¹¹⁹ Ma c'è un altro aspetto che l'ultima soppressione solleva: il testo eliminato si riferisce al fatto che Ventura, dopo essersi visto attaccato da uno degli «emissari» giunti al villaggio, e accusato di essere un «nemico del popolo» davanti ai suoi compagni, aveva reagito obbligando questi ultimi a non relazionarsi più con costoro.¹²⁰

Viene qui riproposto uno dei paradigmi epici più celebri, che si può racchiudere all'interno della sfera della “civiltà della vergogna”: come Achille, ferito nell'orgoglio dinanzi agli Achei, aveva rifiutato di combattere finendo per portare in una condizione di stallo la guerra, allo stesso modo Ventura ritiene essenziale non essere *screditato*, parola che sottende proprio a quell'arcaico sentimento e che costituisce un peso per Ventura:

«Dici di no?»

«Dico ~~di no.~~» \ *che è solo un brutto fiato, e che l'ho sullo stomaco.* »/

«~~Che non è un fiato di morte?~~»

«~~Che è solo un brutto fiato.~~»

«~~Ma perché l'hai preso come un fiato di morte?~~»

¹¹⁸ Il testo è già stato citato, nel cap. 1, § 2, secondo le lezioni di *Z4, undicesima puntata*, cap. LVII, p. 573.

¹¹⁹ Si confronti il testo soppresso con quello, che riportiamo, delle cc. 57-58: *va- canze balneari*. «Meglio che tu ci sia,» continuò. «Perché la tua presenza potrà giovare in quello che abbiamo da dirci io con questi amici, e in quello che dobbiamo concludere.» ~~canze balneari di subalterno.~~

¹²⁰ Nella c. 12 leggiamo: «A te piacerà di più così, e noi ti abbiamo voluto assecondare, e non ci siamo legati con nessuno...7 e chiunque sia venuto da Partiti o da Camere del Lavoro lo abbiamo sempre rimandato indietro a mani vuote. Tuttavia non direi che tu abbia completamente ragione.», che riprende chiaramente il brano sopra riportato.

~~«Ma perché è un brutto fiato, e l'ho sullo stomaco, e mi fa perdere la testa non appena lo vedo.» [c. 43]¹²¹~~

Le somiglianze tra le due dinamiche si confermano anche nella lettura delle cc. 42-45 del dattiloscritto AD1, nel quale Vittorini, tendendo alla consueta riduzione dei dialoghi, condensa i nodi fondamentali del discorso rendendo sempre più vaghi i concetti espressi: il dialogo che si svolge fra Ventura e Spataro verte sulle ragioni che possono spingere Carlo il Calvo a volersi vendicare su Ventura, sulle ragioni, in definitiva, del *male* che egli vorrebbe fargli. A mutare, rispetto alla redazione di ZA, non sono tanto i motivi di fondo – il fatto che Ventura non voglia che gli altri *pensino, credano, abbiano l'impressione*¹²² che egli si sia macchiato di una qualche colpa – bensì le motivazioni che Spataro adduce affinché Ventura si convinca di non essere stato escluso dal gruppo:

~~«Ma Ventura! Bisognerebbe che non fossi stato classe operaia con te... Nemmeno \Ma nemmeno/ un minuto.»~~

«Non mi hai mai avuto fumatore con te.»

~~«Ti ho avuto classe operaia co me e tutti noi.»~~

~~«Non però fumatore...»~~

«Anche fumatore in un modo o in un altro. Solo che, beninteso, a lui devi avergliela fatta». [...]

~~Quei due uomini che sapevano come fossero stati classe operaia insieme, ora \Ora essi/ si guardavano l'un l'altro, ogni tanto guardandosi e \ogni/ tanto non guardandosi [...]. [c. 42]~~

Le tre espunzioni riguardano l'identico riferimento all'appartenenza alla *classe operaia*¹²³ da parte di Ventura, indice di una mutata considerazione, da parte dell'autore, di tale concetto, al quale viene preferito il riferimento al fumo come collante sociale: viene meno, di fatto, quel riferimento ideologico che, nel 1949, sarebbe stato forse eccessivo, per lasciare in piena evidenza il gesto, apparentemente indifferente del fumare in gruppo. Il discorso, dunque, ancora una volta, viene astratto dal piano storico a uno nel quale contano maggiormente i significati intrinseci alla vicenda.

¹²¹ L'intero dialogo subisce una riduzione notevole perché quattro battute di dialogo sono condensate in una sola, eliminando lo scambio dialettico che porta alla conclusione.

¹²² Questi i verbi usati nel dialogo: interessante notare, nella c. 41, la variante interlineare «convincermi» → «farci pensare», perché sposta l'attenzione dal solo Ventura alla relazione che intercorre fra quest'ultimo e l'interlocutore attraverso l'utilizzo della costruzione causativa.

¹²³ Sull'argomento, cfr. cap. 1, § 2.3.4.

Se, tuttavia, l'epica serve a dar conto di alcune scelte narrative e, rispetto agli aspetti puramente diegetici, è funzionale a rendere conto della genesi robinsoniana del villaggio e del suo prodigioso sviluppo, essa non è utile a delineare la complessa caratterizzazione di Ventura, che si evolve da una dimensione epica a una tragica, e dunque dalla vergogna alla colpa, nel momento in cui alla necessità di esser considerato "buono" e di non essere screditato, si sostituisce la piena consapevolezza del male compiuto e la volontà di espiare. Si passa così al secondo piano di analisi, quello del "dramma", che è ampiamente sviluppato negli ultimi capitoli del romanzo.

4.2 Espiazione e morte: il nucleo tragico del romanzo

Il passaggio a questo secondo piano interpretativo è, di fatto, il nucleo centrale della ricerca vittoriniana intorno al personaggio di Ventura: è nel passaggio dal sentimento di vergogna a quello della colpa che si delinea la complessa caratterizzazione di quello che finisce per assurgere a vero protagonista del romanzo.¹²⁴ La sua instabile moralità, infatti, non è accostabile a quella degli eroi epici, bensì a quella dei protagonisti tragici, sebbene non riesca a raggiungere la loro complessità, anche a causa della stessa struttura romanzesca, che lo stesso Vittorini riconosce come inferiore all'immediatezza di quella drammatica: non a caso Eschilo e Sofocle sono indicati, nell'intervista con Kay Gittings come autori «superiori» a Shakespeare, che è appunto «il più grande scrittore non solo inglese che si sia avuto dopo i tragici greci».¹²⁵

Il discorso già avviato nel cap. 1, § 2.3.11, con la presentazione del romanzo nella sua integralità, si trasferisce dunque dal piano contingente – la punizione degli ex-fascisti – a quello ideale – la coscienza del male. È lo stesso Vittorini a dare una chiave di lettura di questo tipo, allorché, in occasione di una presentazione apparsa sul «Giornale della libreria» il 31 marzo 1949, scrive:

Un uomo ha ucciso senza sapere di aver commesso dei delitti. Egli non ne ha un sentimento di colpa. Capita tra uomini semplici, buoni e cattivi ad un tempo come appunto gli uomini

¹²⁴ Una parte dei risultati qui presentati, con riferimento alle sole edizioni pubblicate, è stata anticipata in Maria Rita Mastropaolo, *Due archetipi narrativi greci nelle Donne di Messina di Elio Vittorini*, in corso di pubblicazione su «Classico Contemporaneo».

¹²⁵ *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, in *LAS* 2, p. 334. L'opinione di Vittorini rimarrà invariata negli anni, se ancora nel 1959, nello scritto *Parlato e metafora* comparso sul numero 1 del «Menabò», pp. 125-127 (ora in *LAS* 2, pp. 870-873) Vittorini indicherà Shakespeare come uno scrittore «che più possiede e rappresenta la realtà» (p. 872).

semplici,¹²⁶ e si ferma con loro in un villaggio distrutto dalla guerra, a vivere con loro, a tentar di salvarsi con loro. Per lui si tratta di salvarsi dalla giustizia; per gli altri (un centinaio tra uomini e donne) di salvarsi dalla miseria, dallo sbandamento, dalla disoccupazione e di riavere una casa, una società, una terra dove rimettere radici. [...] Un po' alla volta, attraverso la sua partecipazione a tale sforzo egli riacquista un'integrità morale. Riacquista anche il sentimento di colpa? Non lo riacquista quando gli accade di uccidere una ragazza di cui si è innamorato. Allora si accorge di aver cominciato ad uccidere lei già col primo dei suoi delitti. E allora vuol espiare.

La terminologia utilizzata sembra debitrice di quella di Dodds, se non fosse che il volume dello studioso irlandese che diede avvio alla diffusione di questi concetti (*The Greeks and the Irrational*) uscì nel 1951 in edizione originale e nel 1959 in traduzione italiana (di Arnaldo Momigliano) per la Nuova Italia. Vittorini giunge dunque autonomamente – stando almeno a questo inconfutabile dato – alla distinzione operata pochi anni dopo nel campo degli studi classici, individuando, tuttavia, il paradigma di riferimento: Ventura, che prima era stato indicato come “Faccia Cattiva”, avvia la ricostruzione della propria reputazione finendo per ergersi a eroe fondatore del villaggio finché non si macchia della terribile colpa di aver ucciso la compagna Siracusa ripiombando nel baratro della pubblica accusa e riesumando gli spettri degli omicidi compiuti durante la guerra appena conclusa. Di essi Ventura non ha piena coscienza, poiché ha operato sotto la spinta di una forza esterna, quella convinzione di agire per una causa ritenuta buona – che comporta il travisamento del concetto di “giusto” – che agisce con lo stesso ruolo dell’ἄτη tragica – l’accecamento involontario della coscienza, che non comporta una colpa morale¹²⁷ – perché non gli consente di avere coscienza dei delitti compiuti:

«Queste cose che si fanno con l’idea di servire una causa non ti lasciano sangue sulle mani. Sei circondato di approvazione e tu le fai credendo di essere in gamba a farle. C’è solo questo mentre le fai. C’è solo che credi di essere in gamba. E se poi t’accorgi d’aver sbagliato causa, tu puoi renderti conto di aver fatto male a fare quelle cose, puoi anche ammettere che ti starà

¹²⁶ Il riferimento alla semplicità degli uomini richiama alla memoria quanto Vittorini aveva scritto per alcune didascalie del n. 35 del «Politecnico», dedicato al tema “sottosuolo”, ora riprodotte in *LAS 2*, pp. 424-426 con il titolo *Uomo e sottosuolo*: «Il “ritratto” che ha tracciato Jean Evans dell’“assassino qualunque” Louis Balner è stupefacente proprio sotto tale aspetto (istruttivo aspetto), di farci vedere come la capacità di assassinare (con il superficiale sottosuolo ch’essa implica) possa purtroppo manifestarsi nell’uomo a un livello morale anche non barbarico né raffinato, non primitivo né sublime, non da Clitennestra né da Macbeth né da Amleto né da Karamazof ma semplicemente da ragioniere di commediola borghese, e stabilizzarsi nella “civilizzata” esistenza dei nostri giorni con la banalità stessa di un acquisto in drogheria. Il “non uomo” che è in noi, anche se siamo degli imbecilli. Per difendercene e vincerlo dobbiamo studiarlo in tutte le forme sotto le quali si è manifestato» (p. 426).

¹²⁷ Cfr. Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1951 (trad. it. *I Greci e l’Irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959).

bene di pagare, ma non per questo ne avrai fantasmi, non so se mi spiego...» [DMI, p. 393].¹²⁸

Il fatto di non averne piena consapevolezza non annulla il male arrecato alle proprie vittime, e occorre che si completi la triade “assassinio-confessione-giudizio” affinché si completi il processo di espiazione conseguente al μίσος che potrebbe compromettere il futuro dell’intera comunità.¹²⁹ È dunque all’interno di un contesto tipicamente tragico che si sviluppa l’intera ultima parte del romanzo, come dimostra anche il fatto che Vittorini stesso aveva usato questi tre termini in una intervista curata da Leone Piccioni e uscita nel 1951,¹³⁰ nella quale ammetteva di aver dedicato poco spazio a quest’ultima parte del romanzo finendo per conferirle tempi “teatrali” mentre avrebbe voluto «dargli tutta l’aria necessaria».¹³¹

Scendendo nel dettaglio dell’evoluzione di questa tematica, attraverso l’analisi delle carte apprendiamo come il timore di Ventura nei confronti di Carlo il Calvo, nel discorso con Spataro del quale abbiamo riportato alcuni stralci nel paragrafo precedente, subisca una drastica impennata al pensiero che Carlo possa riportare alla memoria quegli elementi del passato di Ventura che egli aveva destinato all’oblio:

“Ma ~~l’orrore~~ \la cosa/ che mi prende contro a lui mi viene da quello che lui è, non da quello che potrebbe fare...»
[...] “E forse non è normale ~~averne di lui~~ \pigliarsela/. Ma io sono anormale di fronte alla sua persona per tutto quello che significa e che...” [c. 43]

L’attenuazione del sentimento provato verso Carlo, che da «orrore» passa a esser definito «cosa» non toglie forza all’immagine: il termine “cosa”, infatti, si ricorderà, è lo stesso con

¹²⁸ L’unica variante che si registra nella c. 98, che riporta il testo corrispondente, è la seguente: «ne avrai sangue sulle mani e ne avrai fantasmi.» → «ne avrai fantasmi, non so se mi spiego...». Le correzioni sono tutte manoscritte.

¹²⁹ Tornano immediatamente alla memoria i casi di Edipo e di Antigone, solo per citare due esempi sofoclei, la cui colpa è quella di esser stati destinati a compiere le scelleratezze che avrebbero provocato la destabilizzazione della città di Tebe. Si rimanda nuovamente a Maria Rita Mastropaolo, *Due archetipi narrativi greci*, cit., per i precisi riferimenti testuali anche all’*Oreste* euripideo, il confronto con il quale risulta particolarmente utile per via del fatto che nella tragedia riscontriamo alcune delle linee tematiche presenti anche nel romanzo vittoriniano: l’eroe, consapevole della propria colpevolezza, sa al contempo di aver agito spinto da una forza esterna, che lo ha indotto a uccidere credendo di esser nel bene. La sua ambigua posizione provoca – proprio come nel villaggio appenninico – un dibattito cittadino, dal quale emergono diverse posizioni in merito alla sua punizione e in merito al ruolo che le leggi (il νόμος) abbiano rispetto ai legami affettivi.

¹³⁰ Elio Vittorini, *Confessioni di scrittori*, in *LAS 2*, pp. 593-596. Il testo pubblica l’intervista scritta da Vittorini intorno al settembre 1950 per il programma radiofonico *Scrittori al microfono*, curato da Leone Piccioni e trasmesso nei mesi di marzo e ottobre del 1950. Cfr. la nota di Raffaella Rodondi, *ivi*, pp. 596-597.

¹³¹ *Ivi*, p. 596.

il quale Ventura designa la relazione tra lui e la sua donna e si configura dunque come un termine attraverso il quale Vittorini veicola l'indefinitezza di un sentimento forte, benché non meglio individuabile.

L'arrivo dei cacciatori-partigiani al villaggio,¹³² inviati da Carlo a catturare il ricercato (c. 85: «dicono che sia ~~un tedesco~~. *un pezzo grosso*»), destabilizza ulteriormente la situazione, poiché provoca negli abitanti sentimenti ambivalenti, essendo essi combattuti tra la volontà di proteggere il proprio compagno e l'inevitabilità che il passato poco limpido di qualcuno di loro possa arrecare danno al villaggio tutto.¹³³

L'evoluzione della vicenda è seguita attraverso due scene che si svolgono in parallelo, il dialogo tra Ventura e Siracusa e il contemporaneo dialogo dei cacciatori con alcuni abitanti, al quale abbiamo già dedicato i §§ 2.3.10 e 2.3.11 del cap. 1. Le argomentazioni portate da entrambi si sovrappongono e si integrano vicendevolmente, secondo le coppie opposte dentro/fuori e coppia/gruppo, provocando una moltiplicazione di piani che richiama proprio quella della tragedia, nella quale le voci del coro si alternano a quella degli attori, secondo la definizione di *spettacolo teatrale* data qualche anno dopo:

Uno spettacolo teatrale non è la lettura animata di un'opera. È piuttosto una "conversazione" con tutto il pubblico che riempie la sala. Bisogna che si svolga in modo tale da dare al pubblico l'impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare, pur non facendo altro che "vedere e ascoltare".¹³⁴

Giunge così a compimento il motivo che era qua e là affiorato nel corso del romanzo, attraverso quell'insulto, «Fascista», che più volte aveva immobilizzato Ventura, e contro il quale l'uomo aveva lottato allo scopo di essere «buono» e di non ripetere quelle truci azioni. Non è infatti bastato il riscatto ottenuto nel corso dell'anno passato al villaggio, per cancellare la sua colpa, il suo stesso volto lo dimostra:

¹³² Cfr. *DMI*, p. 378: «facciamo polizia politica. Alcuni si sono arruolati nella polizia vera e propria. Ma lì non li lasciano che correre dietro ai ladri. Mentre a noi non c'è fascista o criminale di guerra che ci sfugga, se ci danno il fischio per pigliarlo».

¹³³ Persegue la consueta strategia ellittica la seguente espunzione, presente nella c. 56: "~~Ma se Ventura lo conosce ha fatto male a non dirlo". "Che c'entra Ventura se quest'uomo si è messo a stipendio dopo la guerra?" "Non doveva dirci ch'era solo una storia di ruggine tra loro due". "Non doveva s'è così tra loro? Ventura vede com'è tra loro..."~~

¹³⁴ Elio Vittorini, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, cit., p. 638. Si noti, infatti, che i capp. LXXIX e LXXX si aprono con il verbo «poterono raccontare» (pp. 415 e 422) e che il cap. LXXX fa riferimento all'opinione mutevole che, ad ogni racconto, gli abitanti esprimevano, chiara espressione del loro ruolo attivo, benché non avessero preso parte all'"azione drammatica" dell'omicidio.

La ragazza ~~si affrettò a spegnere, avendo negli occhi una rossa immagine che aveva afferrato~~ *\spense, non però prima di aver afferrato una rossa immagine/* di Ventura *\ch'era/* come s'egli bruciasse e non potesse per questo sopportare la luce sulla sua pelle. [AD1, c. 88]

Ventura si tramuta, agli occhi di Siracusa, in una figura demoniaca, tornando, di fatto, ad avere quella “faccia cattiva” che lo aveva caratterizzato nei primi tempi del villaggio:

~~“E dài con Ventura!”~~ *\E dài con Ventura! Fu vai dicendo che/*
~~“Con Ventura?”~~ *\“Tu vuoi dire davvero che potrebbe essere stato un uomo simile?”/*
~~“Tu continui a~~ *\E non potrebbe/ esserlo stato? Non puoi negare che non ne* *\«Io non dico niente di lui. Pure non si può negare che/* avesse che l'aspetto, i primi tempi, ~~chiuso e cupo com'era.~~ *\di un uomo simile./* Non per nulla lo chiamavamo Faccia Cattiva» [AD1, c. 95]

Il riscatto, dunque, era stato solo temporaneo e determinato dalla eccezionale situazione nella quale Ventura si era inserito: «Sono io l'uomo che cercano»,¹³⁵ ammette. La donna, tuttavia, spegnendo la luce, torna a voler assicurare Ventura:

«Vi sarà un'amnistia in meno di sei mesi, per tutti voi...»
~~*ch'eravate dall'altra parte.»*~~ [AD1, c. 91]

Ancora una volta sono le espunzioni a dare conto del lavoro compiuto dall'autore al fine di eliminare ogni elemento ritenuto ridondante: in questo caso sono i puntini di sospensione a sostituire l'esplicita indicazione dello schieramento del quale aveva fatto parte Ventura. A minimizzare sono anche, contemporaneamente, gli uomini riuniti al locale della mesquita, il cui discorso, già presente nella redazione di *Z4*, risulta anche in questo caso spogliato degli elementi più strettamente connessi con la storia recente, divenendo più allusivo:

«Voglio dire che non scaldano più a sentirle raccontare... Non indignano.»

¹³⁵ *DMI*, p. 383.

~~«Non t'indignano?»~~

«Non si crede che siano accadute.»

~~«Però per quegli uomini morti \tu sai che/ sono accadute.»~~

[AD1, c. 92]

«Tu sai», è una affermazione senza dubbio meno dura del precedente «per quegli uomini morti», e tuttavia suona, in questo contesto, come un'accusa di connivenza, che si ricollega al discorso parallelamente condotto da Ventura, dal quale è pure eliminato il riferimento alle morti da lui causate:

~~Non ho fantasmi, voglio dire, che mi impediscano di andarmene e salvarmi la pelle... Io potrei farlo benissimo. Ma se potessi poi tornare qui come tu dicevi dianzi, e nascondermi tra voi, e stare a testa alta tra voi... Lo potrei? Non è solo questione di aspettare un'amnistia. Inoltre abbiamo quel tipo tizio che non ci darebbe mai tregua... E ci sono questi morti di mezzo. Potrei stare a testa alta tra voi con questi morti che ci sono di mezzo?»~~

Ventura chiedeva di nuovo, ma era che precisava sempre più la propria domanda. *Ripeté: «Lo potrei?»*

~~“Potrei?” ripeté.~~

~~E soggiunse: “Non ho altri fantasmi coi quali fare i conti che voi stessi.”~~ [AD1, c. 22]

L'eliminazione del riferimento ai “fantasmi” che potrebbero perseguitare Ventura è presente anche nella c. 98, nella quale Vittorini preferisce rendere più concreta l'immagine attraverso il riferimento alle mani grondanti di sangue, con il dato interessante costituito dal fatto che il sintagma «oppresso da fantasmi» è assente in entrambe le edizioni pubblicate:

<i>Z</i> 4, quattordicesima puntata, p. 871	AD1, c. 98	<i>DMI</i> , p. 393
«O tu mi pensi con le mani che grondano?» Ma non si mosse dai piedi del letto a cercar lei. Anzi si udì, quasi subito, che stava facendo qualcosa con quelle sue mani...	“O tu mi pensi oppresso da fantasmi con le mani che mi grondano?” \di sangue?/ Ma posso mostrarti che non è vero. Senti... Tu sentirmele...” Sollevò le mani attraverso il buio, non insistendo tuttavia perché lei gliele prendesse. Né \Ma non/ si	«O tu mi pensi con le mani che grondano di sangue?». Ma non si mosse dai piedi del letto a cercar lei. Anzi si udì, quasi subito, che stava

	mosse dai piedi del letto a cercar lei. Anzi si udì, quasi subito, che stava facendo qualcosa con le <i>\quelle sue/</i> mani...	facendo qualcosa con quelle sue mani...
--	---	---

Poco oltre, Ventura torna a fare riferimento alle proprie mani, divenute ormai simbolo della morte che avevano provocato e, al contempo, dell'assenza di colpa che esse testimoniavano:

La voce di Ventura saliva dal fondo della sua speranza frustrata, di nuovo accrescendosi di collera, e ormai era una voce che gridava.

~~«Non hai voluto», gridava «che la mia mano ti toccasse?» E le gridò di dargli la mano con comando di dargli la mano.~~

~~«Dammi la mano.» gridava.. Ventura gridò: \La ragazza non aveva voluto che la toccasse? Non voleva toccarlo? Pure si erano toccati per un anno, e quello che lui aveva fatto era di prima di quell'anno. Le gridò di dargli la mano:/ [c. 23]~~

La speranza che le sue mani siano considerate “pulite” si tramuta in collera, almeno finché la giovane non si decide – sotto il perentorio ordine di Ventura – a muovere la mano nella sua direzione, ristabilendo un rapporto di fiducia con il proprio uomo:

~~E perché Ventura non si muoveva andava dov'era lei? Si sarebbe detto che gli bastasse di sapere che aveva il suo consenso. Anzi, parlò come se ormai le tenesse la mano famosa mano. \Egli sapeva della mano di lei che si era messa per esser presa. E non si muoveva a prenderla come se gli bastasse di sapere che poteva prenderla. Ma ora/~~

~~«Temevi di renderti complice di quelle mie prodezze?»~~

~~Parlava \parlò/ sommessamente, \ricominciando,/ dopo tanto ch'era stato sempre risentito, sempre aspro, e disse che gli riusciva strano di vedere con quale facilità lei gli avesse creduto. [c. 23]~~

Sono, ancora una volta, le espunzioni a rivelare i particolari taciuti nella redazione di *DM1* e invece presenti in *ZA*, dimostrando, ancora una volta, come il tentativo di

concentrazione agisca sulla esplicitezza di alcuni aspetti del passato di Ventura. Si veda il seguente passo della c. 28, che, ricordiamo, appartiene alle pagine della bozza:

«Ora non più... Ma le hai pesanti, e che bruciano...»
«Non vorrai dire,» egli sibilò, «che bruciano delle mie prodezze...»
«Non intendevo dir questo... Tu non hai ucciso con le tue mani»
«E se avessi dovuto farlo?»
«Ma non l'hai fatto...»
Egli non disse che non l'aveva fatto.
«L'hai fatto?» chiese la ragazza.
Parlava con la cintura delle sue mani intorno alla vita, lente, ma lì pur sempre, e cariche di calore. Pure non badava che a come potevano essere state: non a com'erano, ora, su di lei.
«E del resto è lo stesso,» disse.
«Anche se non ho,» chiese Ventura, «che ordinato di farlo?»
«Credo che sarebbe lo stesso.»
«Ma è solo così.»
«È solo così?»
«È solo così,» Ventura bisbigliava.
E riprese a dire di andare.

Si aggiunge così un ulteriore particolare circa il passato di Ventura, che non avrebbe mai ucciso di propria mano, ma solo dato l'ordine di farlo ai propri subalterni. È forse questa una delle ragioni che lo inducono a non voler «ripudiare»,¹³⁶ vale a dire a non voler prendere pienamente atto del fatto di essere un assassino:

Ventura ripudiava di aver ucciso per una causa sbagliata. Avrebbe voluto ch'egli ripudiasse il fatto in sé d'aver ucciso? Voleva che scontasse?¹³⁷

Ventura non può ripudiare *in toto* il proprio passato perché esso è ormai indelebilmente iscritto nella propria storia, mentre quello che può fare è riconoscere che la causa in nome della quale ha compiuto tali atti è stata una causa sbagliata: in questo risiede l'aporia, che in definitiva si rivelerà insolubile, nel discorso fra Ventura e Siracusa, poiché i due si muovono su livelli differenti, lui sul campo della storia, lei su quello della morale, poiché la donna crede che a lui manchi la volontà di redimersi, di cambiare nel profondo. A

¹³⁶ *DMI*, p. 406.

¹³⁷ *Ibidem* (c. 29): Ventura ripudiava di aver ucciso per una causa sbagliata. Avrebbe voluto ~~la ragazza~~ ch'egli ripudiasse il fatto in sé di aver ucciso? ~~Era comunque sbagliato, per lei, uccidere? \Voleva che scontasse?/ ☉ di non averne, almeno, fantasmi? Non averne bisogno di scontare?~~

dimostrazione di ciò, si vedano le parole, in seguito cassate, che precedono la morte di Siracusa:

Ma c'erano state altre sue parole, poco prima.

«~~Che cosa vorresti darmi a intendere~~ **Perché vorresti farlo?**» gli aveva gridato.

«~~Tu mi vuoi morta perché faresti lo stesso con tutto il villaggio, se potessi farlo. Tu vuoi cancellare quest'anno che sei stato con noi. Vuoi andartene com'eri quando ci sei venuto tra i piedi, perché è solo così che puoi andartene, e cerchi di fare il più che puoi...»~~ **«Dovresti andartene solo lo stesso.»** [c. 32]

L'affermazione che Ventura, nella decisione di uccidere la donna, possa convogliare un desiderio più generale di uccidere l'intera cittadinanza del villaggio non è una mera esagerazione, poiché Siracusa si rende ben conto del fatto che l'aver scoperchiato il proprio passato ha indotto Ventura a non poter più vivere come aveva fatto fino ad allora: l'oblio nel quale aveva gettato il proprio passato da fascista potrebbe replicarsi anche nel caso dell'anno trascorso al villaggio.

Gesti precisi, sebbene compiuti nella penombra della notte, accompagnano la confessione e la maturazione della scelta di uccidere la donna, con parole e silenzi¹³⁸ che provocano un crescendo di tensione fra i due personaggi fino al tragico epilogo seguito al rifiuto della donna di seguirlo, come ricostruito nel cap. 1, § 3. La morte della donna, collocata nella sezione "Strazio e ancora nomi", è affidata non al racconto diretto del narratore ma alla voce degli abitanti del villaggio, che riferiscono quanto Ventura ha detto loro dopo averli svegliati e convocati (cfr. *DMI*, p. 407: «Di queste cose si sa, e di ognuna di queste parole, da quello che poi raccontò Ventura» e p. 410: «Ventura non raccontò in che modo l'uccise, ma si vide su di lei che doveva averle spezzato qualcosa dentro, forse stringendola davvero alla vita, e che poi l'aveva finita a colpi di badile»), tentando anche una ricostruzione del movente.¹³⁹ Al centro dell'intera sezione vi è dunque il "racconto",

¹³⁸ Un passo particolarmente significativo, cassato in AD1, c. 97, mostra tuttavia che le argomentazioni di Siracusa non sono prive di incertezze, se, dopo aver ascoltato la lunga confessione-racconto di Ventura, «~~La ragazza avrebbe potuto chiedergli cosa significasse per lui di essere stato un anno con loro. Ventura non le lasciava intendere dal tono più di quanto non le lasciasse intendere dalle parole.~~»

¹³⁹ Anche in questo caso, Vittorini prende in prestito la celebre norma tragica formulata da Aristotele, che prevede che la morte non venga mai rappresentata direttamente sulla scena, unendovi anche una nuova modalità di utilizzo del coro di voci narranti, ora estrapolato dai confini dell'inchiesta giornalistica. È inoltre debitrice della consuetudine tragica anche la scelta di far scomparire dalla scena il protagonista proprio nel momento di maggiore tensione drammatica, ottenendo lo scopo di farne risaltare ancora di più la statura: è quella che è stata definita «presenza assente» (cfr. Nicola Stanchi, *La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*, LED, Milano, 2007 e la relativa bibliografia).

e con tale verbo si aprono il cap. LXXIX («Dopo poterono raccontare»¹⁴⁰), e il cap. LXXX («Poterono raccontare, e tornavano, e tornano ancora adesso, a farlo, ciascuno come sapeva, secondo il proprio giudizio che certo ha cambiato e cambia col tempo»¹⁴¹).

Il personaggio di Ventura acquista ora, agli occhi dei suoi concittadini, una differente statura, ergendosi al di sopra della comunità perché divenuto emblema dell'inevitabilità del male: la stessa naturalezza con la quale aveva convocato tutti per confessare l'omicidio (che era la stessa con la quale, al principio della primavera, aveva svegliato tutti per mostrar loro il cielo stellato, cfr. *DMI*, p. 416) non è che la manifestazione più evidente della sua familiarità con la morte e, al contempo, dell'olimpica serenità con la quale, dopo aver preso coscienza del male compiuto, era intenzionato a subire la condanna:

~~CATERINI MICHELE detto CATTARIN~~

~~“Era come sono in fondo questi uomini sciagurati, uno che aveva soprattutto paura, lo si vedeva, e ci aveva voluto tutti lì a sentirlo per non trovarsi da solo con un uomo, con un giudice, o da solo con dei giudici, da solo con quei cacciatori cui non avrebbe avuto che da consegnarsi, povero diavolo...”~~

POMPEO MANERA

\Era come sono in fondo questi sciagurati./ Vogliono aver coraggio per la paura che hanno, vogliono essere in gamba per la paura che hanno e uccidono per la paura di non essere in gamba e di non aver coraggio. [c. 36]¹⁴²

Gli abitanti del villaggio, come si evince da questo breve stralcio, non si fermano alla condanna del colpevole, e dunque al fatto privato, all'omicidio passionale in sé, ma spostano su un piano più ampio il conflitto che, con quell'uccisione, Ventura ha inteso portare all'attenzione di tutti: torna, infatti, uno dei concetti chiave intorno ai quali ruota la “risalita” morale di Ventura, quell'*essere in gamba* che implica un immediato ritorno alle battute finali di *Uomini e no*.¹⁴³ Secondo Manera, dunque, Ventura avrebbe ucciso per dimostrare il proprio coraggio, per essere pienamente in gamba e dimostrarlo agli altri, scegliendo di perdersi:

¹⁴⁰ *DMI*, p. 415.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 422.

¹⁴² Il testo definitivo è identico a quello di *DMI*, p. 419. Si noterà il mutamento del personaggio narrante da Cattarin a Pompeo, a dimostrazione dell'intercambiabilità dei loro nomi e della loro pura funzione strumentale.

¹⁴³ Si è già accennato alla questione nel cap. 1, § 2.3.7.

Questo è il modo in cui mi spiego ch'egli avesse ucciso Siracusa. Le aveva detto che lo cercavano per la paura che aveva d'essere cercato, e poi aveva avuto paura che lei potesse giudicarlo. E ora che voleva avere il coraggio di denunciarsi, aveva dovuto chiamarci tutti, per paura di non essere anche apprezzato mentre avrebbe parlato. Per paura di sentirsi soltanto giudicato. Per paura di non avere dinanzi che gli occhi freddi dei giudici. E insieme per la paura di se stesso, naturalmente: di non riuscire a sopportare d'essere giudicato, e pentirsi di parlare, e voler smettere di farlo e voler negare». [DMI, p. 419]¹⁴⁴

A continuazione – e parziale rettifica – di quanto detto da Pompeo Manera giungono, subito dopo, le parole di Cataldo Chiesa, che confermano come fosse intenzione di Ventura non abbandonare il villaggio al proprio destino, confermando il proprio ruolo di eroe fondatore:

Paura? Egli era preoccupato per noi e il villaggio, altro che paura! E preoccupato di venirci meno nel momento peggiore, sapendo che in mezzo a noi vi sono anche dei pavidì e dei pigri che possono sempre lasciarsi sedurre dalla prospettiva d'un compromesso. Io direi che volle confessare il suo delitto appunto per poter scongiurarci di non lasciare il nostro villaggio, di tener duro, e non darla vinta. Non avrebbe potuto filarsela altrimenti?

Come nel caso della scelta di Enne 2 in *Uomini e no*, anche per Ventura la morte è una possibilità di «adempimento»¹⁴⁵ che si configura, in questo caso specifico, come volontà di immolarsi per la catarsi dell'intera comunità, purificata così dalla presenza del male¹⁴⁶ e messa nella condizione di proseguire nel proprio sviluppo.¹⁴⁷ Come accade nel romanzo resistenziale, infatti, Ventura sceglie di perdersi perché la sua donna non gli aveva garantito una speranza di salvezza individuale,¹⁴⁸ ma anche perché – e questa è la principale differenza con *Uomini e no*, dove il sacrificio eroico non è dovuto alla volontà di

¹⁴⁴ Dalla lettura della c. 37 apprendiamo che, originariamente, il brano che abbiamo riportato avrebbe dovuto essere diviso fra due personaggi, Pompeo Manera (fino a «paura che lei potesse giudicarlo.»») e Cattarin (da «E ora»). Lo stesso accade nella c. 38.

¹⁴⁵ Si veda in proposito Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 275-308.

¹⁴⁶ Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 80: «l'offesa del mondo è, attraverso la sua morte, risarcita».

¹⁴⁷ Si veda ancora Bàrberi Squarotti, ivi, p. 79: «Il tragico, insomma, anche qui diviene una questione di espiazione: borghesemente, chi ha rotto regole e norme deve dimostrare, con la propria morte, l'avvenuto rifacimento». Di diversa statura è, invece, l'eroe tragico “tradizionale” tratteggiato ivi, p. 20: «L'abnorme, nella rappresentazione del tragico, conduce alla morte, alla dissoluzione del bene pubblico, alla rovina, e costringe chi non vuole sottomettersi all'ingiustizia o cedere alla violenza a proporre con il proprio esemplare sacrificio la norma nella gestione del potere (politico, familiare, religioso, ecc.) come Valore che supera la contingenza dello scacco per un trionfo decretato dalla storia, dagli dei, dalla coscienza pubblica, dall'ideologia dello stato, ecc.».

¹⁴⁸ Scrive, in proposito, Domenico Porzio, *Vittorini sa a memoria l'orario delle ferrovie*, «Oggi», 21 aprile 1949: «quella notte la donna gli legge negli occhi la paura e lo disprezza. L'uccisione della donna gli fa affiorare il sentimento di colpa, fino ad allora tenuto sopito dalla volontà di lavorare per riacquistare “un equilibrio morale”».

espiare ma a quella di “adempiere”, di «lottare e perdersi»¹⁴⁹ – era ben consapevole che anche agli occhi dell’intera comunità non sarebbe più stato considerato come prima e al contempo deciso a non veder fallire, per causa sua, il progetto *da tutti loro* avviato: «perdendo se stesso, Ventura vuole salvare la comunità».¹⁵⁰

Egli, dunque, sceglie un altro modo per portare con sé Siracusa, uccidendo, con essa, la propria salvezza, la propria ultima possibilità di essere in gamba e dimostrando, di fatto, il fallimento del tentativo di reprimere il non-uomo insito in lui: «uccide Siracusa, sapendo che, se i suoi delitti di fascista potrebbero anche non essere più presi in considerazione, dopo un anno di vita nella comunità e dopo tutto quello che ha fatto per essa, l’assassinio di un’abitante del villaggio non potrà essere perdonato».¹⁵¹ Non si presentano, infatti, le condizioni che Ventura stesso aveva prospettato nel suo discorso con Spataro, nel quale aveva detto che chi avesse voluto far loro del male, avrebbe dovuto rassegnarsi alla impossibilità di farlo:

«Allora uno che ci volesse male non potrebbe farci nulla?»
«~~Non nel nostro caso...~~»
«~~Cioè vi sono dei casi in cui uno che voglia fare del male non possa farne.~~»
«~~Si capisce che ve ne sono.~~»
«~~E che cosa se ne fa del male che vuole? Ci si cuoce dentro? Vorrei riuscire a immaginarmelo.~~»
«~~Ma succede anche spesso.~~»
[c. 12] «~~Che un uomo non possa prendersi la più piccola soddisfazione in un gran male che vuole? Non mi piacerebbe di trovarmi nei suoi panni. Io ne impazzirei.~~»
«~~Invece, di solito, uno finisce che si adatta.~~»
«~~A starsene buono col male che vuole? Non so da che cosa tu l’abbia imparato. Ma per quello che conosco io del mondo debbo pensare il contrario.~~»
Ventura lo guardò distrattamente.

¹⁴⁹ Si veda ancora Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 294-302.

¹⁵⁰ Barberi Squarotti, *Natura e storia nell’opera di Vittorini*, in *Elio Vittorini*, atti del convegno nazionale di studi, Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976, edizioni Greco, Catania, 1976, p. 34. Cfr. anche ivi, p. 33: «Ventura [...] si consegna alla comunità per essere giudicato [...] e per poter ammonire e ammaestrare la gente del villaggio, dalla posizione, in cui ormai è venuto a trovarsi, al di là della morte, sul comportamento da assumere nei confronti dei nemici che hanno creduto, provocando la crisi in lui e per causa sua, di aver dissolto la coesione della comunità e di avere definitivamente distrutto il germe di storia nuova che la comunità aveva fatto nascere e nutrito».

¹⁵¹ Ivi, p. 34.

~~«Si vede che non conosci molto del mondo,» \ «Dovrebbe adattarsi a non farcene»/ disse, non per altro che per dire. [cc. 11-12]~~

La porzione di testo cassata – presente invece in *ZA* – argomenta meglio la questione, ponendo alcuni utili spunti di riflessione, poiché Spataro aveva sollevato il problema che non sempre la volontà di compiere il male si accompagna alla possibilità di farlo e alla conseguente frustrazione che ne deriva. E la risposta di Ventura, cassata e poi riformulata poche righe oltre, è che ci si dovrebbe “adattare” a non compierlo: ecco allora spiegate le ragioni che avevano portato egli stesso a sopire il desiderio latente in lui durante l’anno trascorso al villaggio, salvo poi prendersi «la più piccola soddisfazione» uccidendo colei che «era troppo più debole di lui per tutto il resto»¹⁵² e che, al contempo, costituiva il simbolo della felicità recuperata:

Pareva parlasse di un altro, non di se stesso, e che volesse convincerci di aver commesso tutti quei misfatti per malvagità naturale, come anche se avesse da convincersene lui per primo...
[*DMI*, p. 422]

Leggiamo infatti in *DMI*, p. 424:

Sicché lui era soltanto pallido dopo l’ultima parola che aveva detto, con la faccia che gli si impiccioliva nella sua paura che non sapevamo se fosse di quanto capiva alla fine di aver fatto, o di quanto aveva deciso lui stesso, nell’estremo del suo coraggio, che gli venisse fatto. E accusando anche noi, s’intende, cioè smuovendo in noi il nostro sbigottimento, e alzandolo entro di noi ad essere collera, ad essere forza entro a noi per volere o non volere, e per infierire o scagionare.

Ciò che Ventura non vuole, infatti, è che l’unità del villaggio venga minacciata dal suo gesto, al quale anzi egli affida il significato contrario:

egli parlò per noi e il villaggio più di quanto non avesse parlato di sé e della sua ragazza e del guaio in cui s’era messo; a voler escludere, si capisce, che non lo facesse per calcolo, cioè per la furberia che può dare la paura, nella speranza di averci dalla sua e farci parteggiare per lui [...] senza dire, peraltro, che potesse piuttosto guastare di sentire dalla sua bocca che non dovevamo accondiscendere a un accordo, com’era già da tempo che guastava e non aiutava

¹⁵² *DMI*, p. 410 e *AD1*, c. 31. La forza istintiva che lo spingeva a compiere violenza è rimasta in lui latente ed esce fuori proprio ai danni di una innocente, come per i morti di Largo Augusto in *Uomini e no*.

con ogni cosa che dicesse in proposito, contraddicendosi rispetto a altro che aveva detto prima e non spiegandosi chiaro... [DMI, p. 421]¹⁵³

Il conflitto sociale che si era delineato nel corso del romanzo e che aveva visto contrapporsi lo stato e il villaggio, viene di fatto filtrato attraverso le argomentazioni di Ventura, la cui volontà di essere condannato – di espiare – si accompagna alle raccomandazioni lasciate ai compagni affinché l'utopia che si erano costruiti attraverso il lavoro non si snaturasse sotto la spinta esterna:

Dicendoci che non c'era da scherzare, ch'era una lotta senza risparmio di colpi, così disse, senza risparmio di colpi, ma che non avevano, oltre la vita, che questo: la possibilità di opporci, e di accettare la lotta, e lottare. Il resto, la possibilità di un accordo, di una pace, non valeva la pena neanche di pensarla, perché sarebbe stato lasciar perdere, da parte nostra, e anzi consegnarci, così disse, consegnarci, proprio come noi si vedeva che aveva fatto lui: con la nostra vita, dicendo, che sarebbe appartenuta ad altri. [DMI, p. 425]

È solo ora che Ventura acconsente – ammorbidendo le rigide posizioni che lo avevano caratterizzato – a un accordo «con gli altri come *loro* che lavorano nelle officine e nei campi, con le associazioni loro, con i sindacati loro, facendosi aiutare da loro nella *loro* resistenza»,¹⁵⁴ tornando a quel concetto di *classe operaia* che Vittorini aveva tuttavia rimosso nelle pagine precedenti del manoscritto, nell'intento, forse, di conferire maggiore forza all'estremo mutamento subito da Ventura. Non è infatti un caso che il brano che subisce le espunzioni avesse come protagonista quello stesso Spataro che, secondo quanto riferito dagli altri abitanti del villaggio (alle pp. 427-429 di DMI), avrebbe recriminato a Ventura il ritardo nel riconoscere l'importanza dell'«unione» (DMI, p. 428):¹⁵⁵

Gli disse: – Era per te che non la volevi?

Gliene disse un sacco; che non aveva voluto nessuno di Camere del Lavoro nel villaggio certo per l'odio che gli restava di queste cose da quand'era fascista; e per il comodo d'aver qui un nascondiglio il più possibile sicuro; perché dunque era un porco, così gli disse, e perché era un codardo. Ma che almeno non si facesse bello di scoprir lui, gli disse, quello che noi si era

¹⁵³ Nella c. 38 il testo da «senza dire» a «perché ci» è inserito in interlinea in sostituzione di quello, cassato, che ora riportiamo: «Cataldo può dire che è da escluderlo, molti possono dire che è da escluderlo, perché alla fine si comportò lui stesso, bisogna riconoscerlo, in un modo che lo esclude, ma certo che Ventura non aveva più in quei giorni, la già più, in quei giorni, la nostra fiducia, ed era, di conseguenza, interessato a riguadagnarsela, e riconquistarsi, insomma, la nostra simpatia.»

¹⁵⁴ DMI, p. 427.

¹⁵⁵ Cfr. c. 12 (= Z4, undicesima puntata, p. 579 e DMI, p. 297): «Ma li avremmo con noi. Non saremmo soli.»

tralasciato proprio per l'opposizione di lui e unicamente di lui. Perché allora sarebbe stato una specie di pidocchio, così gli disse, oltre tutto il resto ch'era stato. [DMI, p. 428]

Le istruzioni di Ventura suonano quasi come il riconoscimento dell'imprescindibilità del proprio ruolo all'interno della comunità:

Come se ci dicesse: – La speranza che vi rimane di cavarvela, non avendo più me, è di seguire le mie istruzioni.

È, infatti, nel suo discorso finale che, a parere di Bàrberi Squarotti,¹⁵⁶ avviene il passaggio a un Ventura eroe tragico:

l'eroe tragico pronuncia la sua orazione davanti alla morte, ed essa non ha nessuna convenienza realistica, nessuna verosimiglianza, nessuna proporzione e neppure una coerenza con le precedenti parole dette da lui prima della trasformazione in eroe tragico, ma è un discorso assoluto, dall'alto del coturno su cui si è elevato; e, del resto, anche il delitto assurdo e presso che incomprendibile di Ventura, che uccide la ragazza Siracusa, è sì l'esito del passato di violenza da cui Ventura non riesce a liberarsi del tutto, [...] ma è anche quella specie di scelta del più d'orrore che lo getti inevitabilmente nell'espiazione della morte, cioè nel sacrificio cosciente di sé per la comunità, secondo una struttura di eventi che è del tutto al di fuori dell'obiettività realistica e verosimile, e ricorda piuttosto l'allegoricità del tragico, greco o elisabettiano che sia, non dimenticando allora l'esplicita citazione di Shakespeare che Vittorini fa in *Conversazione in Sicilia*.

Se, dunque, da una parte la colpa di Ventura, con l'uccisione di Siracusa, era innegabile, dall'altra parte occorreva riconoscere il ruolo positivo da lui avuto (e da lui stesso rivendicato) per la comunità. Vittorini introduce così una riflessione sulla necessità che l'utopia del lavoro da lui ideata dovesse integrare le colpe dei vinti con l'eredità dei vincitori, tanto nella sfera individuale e morale¹⁵⁷ quanto in quella collettiva. Scrive in proposito Giuliano Manacorda:

Vittorini pensò che solo il giudizio generoso sul conto del nemico potesse non scavare ulteriormente il solco: anche il nemico è un uomo, anch'egli per quello che ha sofferto (secondo le vecchie enunciazioni di *Conversazione*) è più uomo; gli è dunque concesso il

¹⁵⁶ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, cit., p. 36.

¹⁵⁷ Si rimanda al cap. 1, § 2.3.11 e ai legami fra la parte finale del romanzo e l'articolo del «Politecnico» *Fascisti i giovani?*. Si veda inoltre Francesco De Nicola, *Introduzione a Vittorini*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 158.

beneficio del riscatto totale, la condanna giusta ma resa gloriosa dalla coscienza della riacquistata dignità.¹⁵⁸

Ed è proprio questa la sfera che prevale, almeno fino al momento dell'esecuzione di Ventura, quando, finalmente, ci si chiede:

LXXXII – Ma perché poi Ventura aveva ucciso Siracusa? Questo nessuno se l'era chiesto; non c'era stato bisogno di stabilire s'egli avesse voluto o no il suo delitto; e in fondo non s'era fatta, da parte almeno dei nostri, che eseguire per vendetta di una cosa una sentenza che condannava per via di tutt'altra cosa. [DMI, p. 434]

La spiegazione dell'omicidio, infatti, era rimasta in ombra, poiché a conquistare l'interesse primario era stata la necessità di punire il colpevole, al fine di compiere pienamente quel nuovo inizio, quella nuova storia, che aveva ispirato la fondazione del villaggio: l'esecuzione di Ventura avviene all'alba, quando il nuovo giorno non è ancora sorto, a simboleggiare il nuovo inizio del villaggio, epurato dalle scorie del passato. Il fatto che il villaggio fosse nato *da zero*, infatti, aveva comportato l'assenza di ogni pregiudiziale esclusione («A me non importa [...] con chi tu sia stato e contro chi sia stato», DMI, p. 383), finendo per essere macchiata dalla presenza di un tedesco – la sua nazionalità è svelata solo alla p. 431 del romanzo:

E Ventura dice che lo era, o ch'era austriaco, o tirolese, o non so di dove, non italiano insomma, mentre mai a noi era venuto in mente che potesse non esserlo, forse perché con i mille posti dei quali siamo, chi di Messina e chi di Puglia, chi di Ancona, chi di Milano, chi della Spezia e chi di Pistoia, chi dell'Emilia e chi di Liguria, non vi sia nessuno che non parli strano, e già ci si deva sforzare mica poco per poterci comprendere l'un l'altro.

E, paradossalmente, a fare giustizia non possono essere che i partigiani, elementi di congiunzione fra il passato e il presente, poiché se da una parte hanno il compito di scovare tutti quei fascisti che erano scampati alle condanne, dall'altra nutrono il desiderio di continuare la propria lotta resistenziale in un contesto mutato, affascinati dalla portata utopica del progetto del villaggio e dai fermi ideali di tutti i suoi abitanti, che non esitano a voler condannare Ventura:

Ma parlò Turchino. «Sai Toma?» disse. «Ho idea che lascio la polizia». [...]

¹⁵⁸ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1981 (I ed. 1977), p. 84.

«In tal caso», disse un piccolino dei cacciatori, «si vedrà che molti la lasciamo».

«Perché?» Toma chiese.

«Perché», il piccolino rispose, «un conto è se siamo tutti, e un altro se si comincia ad andarsene via». [...]

F.R., da un angolo discosto, chiese: «A stare qui nel nostro villaggio?»

«A lavorare con voi», Turchino disse. «E a vedere che cosa ci farebbero...» [DMI, pp. 435-436]

E sono proprio i partigiani a fornire una spiegazione plausibile all'uccisione di Siracusa: «Quello che poi ha fatto è stato sincero, e doveva averlo voluto fin dal principio»,¹⁵⁹ sostiene Turchino, avviando in tal modo un dibattito durante il quale gli interlocutori (tutti partigiani) tentano di ricostruire il movente, che risulta tuttavia ambiguo: Toma si chiede se «L'avrebbe uccisa [...] per riuscire a decidersi?», mentre Turchino porta alle estreme conseguenze il proprio ragionamento adducendo la testimonianza di un fascista che si era trovato a dover giustiziare e che gli aveva detto alcune parole che diventano, di fatto, la chiave di lettura di questa parte conclusiva del romanzo:

«Avete fatto caso», ricordò, «a talune parole che ha detto quando vi ha raccomandato di difendervi senza ammazzare?»

Ha detto che se no avremmo dato buon gioco alla polizia e ai nostri nemici...»

«Questo solo? Avrei giurato che avesse detto di più. Ma mi ricordo di un altro che ha detto di più, in ogni modo». [...] «Era un altro come lui. Si camminava verso il muro del cimitero, una fila, [...] poi tre che dovevamo fucilare. Si era al secondo giorno dell'insurrezione, e l'uomo si trascinava per ultimo, uno sui quarantanni, quando io gli domando se non avrebbe voluto l'automobile...»

«Ma che c'entra?»

«C'entra per quello che mi disse. Perché si attaccò discorso e si ebbe tempo di scambiarsi tre o quattro idee».

«Come se le cose che si dicono potessero spiegare le cose che si fanno!»

«Pure è una mano che lava l'altra. Noi si crede, mi disse, di far fuori un cane e poi ci si accorge che abbiamo ucciso anche nostra madre e la nostra bambina in quel cane». [...] «Mica parlava per noi. Parlava per sé, ossia per ogni carognata che aveva fatto credendo solo di rimuovere degli impedimenti. E soggiunse che il guaio era di non sapercene accorgere se non il giorno finale in cui ci capita di uccidere, così mi disse, una nostra creatura vera e propria, bambina o madre...» [DMI, pp. 445-446]

¹⁵⁹ DMI, p. 439.

Il passo si presta a una duplice lettura, poiché fornisce, oltre che una spiegazione sul piano della morale, anche alcuni spunti metatestuali. Partiamo dal primo aspetto. Il fatto che Ventura raccomandandi ai propri compagni di non usare alcuna violenza è contraddetto, nei fatti, dalla violenza da lui stesso messa in atto. Ma è una contraddizione solo apparente: uccidere, anche un nemico, potrebbe solo a prima vista apparire come un gesto che non macchia di sangue, come uccidere un cane, come «rimuovere degli impedimenti», ma è in verità assimilabile all'uccisione di una madre, di una figlia. Uccidendo Siracusa egli *sa* di aver commesso un delitto, e consapevolmente affronta la condanna, certo che non avrebbe potuto far altro, perché il suo progetto di felicità era fallito e perché il male da lui compiuto era il massimo di male che un uomo possa compiere (egli non si era limitato ad eseguire gli ordini, ma li aveva lui stesso dati): nell'omicidio della donna, dunque, vi è la punizione per aver compiuto tali gesti – esso stesso è espiazione, oltre che flagranza di reato.¹⁶⁰

Vittorini ricorre qui – e di certo non a caso – a una nuova immagine animale, quella del cane,¹⁶¹ dopo quella utilizzata nella scena della morte di Siracusa nella quale aveva usato le mucche come simbolo materno (cfr. *DMI*, p. 402: «Voleva che si placasse lui entrando nell'intimità di che cos'era (di materno) una pace?» e p. 411: «lo strazio delle madri per lei uccisa come se fosse per tutti che fossero stati uccisi») per esprimere un universale senso di umanità che travalica ogni possibile schieramento: è solo dopo aver eliminato Siracusa, con tutto quello che ella significa, che Ventura comprende l'entità della propria colpa. Dice infatti Turchino:

«Eppure [...] è un fatto che prima non sapeva decidersi, e dopo aveva anche troppa furia di accusarsi... Come se», soggiunse, «come precisamente se prima non fosse persuaso di aver già ucciso *sua madre* in tutti *quei cani*, e ne fosse persuaso ora che aveva ucciso lei...» [*DMI*, p. 447]

L'acquisizione di una simile consapevolezza avviene dunque a caro prezzo, se il fascista con il quale Turchino parla arriva a dire che occorre uccidere «una nostra creatura vera e propria», cioè la parte più intima di noi, la madre. È proprio nella madre che si

¹⁶⁰ Scrive Arnaldo Bocelli, *Le donne di Messina*, «Il Mondo», 18 giugno 1949: «la liberazione dal male non può venire da fuori di noi, dal fatto, pur importante, di sentirsi "altri"; ma all'interno di noi».

¹⁶¹ Si ricordi che il cane acquista un significato ambiguo in *Uomini e no*, poiché a questo animale sono assimilati un massimo di bontà (il cane Blut) e il massimo di malvagità (in Cane Nero). Sulla questione cfr. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 265.

condensano, per altro, alcuni dei motivi simbolici più cari a Vittorini: è il ritorno alla madre, in *Conversazione in Sicilia*, a consentire a Silvestro di comprendere come trasformare in «altri doveri» gli «astratti furori»,¹⁶² e, d'altra parte, non si potrà negare che lo stesso nome della donna corrisponda, non a caso, alla città di nascita di Vittorini stesso.¹⁶³ Lo stesso autore dichiarerà nel 1952 che, nella scelta dei nomi da dare ai suoi personaggi, egli «parte dalla geografia per fermarsi su nomi da calendario cercando di caratterizzare l'esterno (e non l'interno, mai l'interno) del personaggio in questione. I nomi geografici da cui parte sono per il 60% circa siciliani».¹⁶⁴

La scelta della stalla come sfondo per l'omicidio, per altro, non può non avere un chiaro significato allegorico che si riferisce all'analogia vacca-madre,¹⁶⁵ ma è anche un possibile omaggio – forse non troppo velato – alla scena dell'omicidio nel finale di *Uomini e topi*: Lennie, come Ventura, pare non avere un sentimento di colpa rispetto a tutti i topi e i cani morti, non riesce a comprendere che essi sono morti per averli accarezzati troppo, così come la moglie di Curley.¹⁶⁶

¹⁶² Occorre tuttavia mettere in rilievo un aspetto, che spesso è stato trascurato a vantaggio di una lettura simbolica, in larga parte debitrice degli archetipi junghiani: se è vero, infatti, che la madre Concezione rappresenta la Grande Madre, simbolo vitale, è anche vero che Vittorini stesso ne suggerì la «funzione demitizzante» in una lettera a Edoardo Sanguineti del 19 dicembre 1965 (lettera conservata presso l'Archivio Einaudi, citata in Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and The Written*, cit., p. 102): la madre, infatti, è definita «benedetta vacca».

¹⁶³ Intorno a questa coincidenza si incentra l'interpretazione di Bärberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, cit., pp. 15-46, in particolare le pp. 32-33: «La nuova storia contro la vecchia storia, che, dopo la crisi della distruzione da essa stessa provocata, riprende a riannodare le sue fila con la pazienza della certezza di poter facilmente, prima o poi, con il ritorno alla normalità, cancellare l'alternativa che si è aperta nel vuoto che essa ha determinato» e ancora: «è una lotta che si attenda alle basi alle istituzioni della comunità, in quanto cerca di ferirla proprio nella reinvenzione della storia che essa ha tentato e operato, mostrando proprio nel cuore di essa la presenza di un uomo della vecchia storia, di uno che è stato fascista e ha partecipato alla violenza del mondo [...] colui che meglio intuisce le intenzioni dell'emissario dei proprietari di un tempo e più abilmente indica i modi per eluderle e salvare il villaggio dalla dissoluzione come comunità assolutamente esemplare della storia nuova, incominciata da capo contro la vicenda di sempre di proprietà, sopraffazione, violenza, prevaricazione dell'uomo sull'uomo, ma contro la quale è impossibile resistere. La vecchia storia cerca di riprendere il potere [...] per non lasciare che s'apra in essa un iato, che si allarghi una frattura nel suo sistema di oppressione e di offesa». Tale prospettiva è integralmente ripresa (sebbene senza citarne la fonte) da Anselmo Madeddu, *Vittorini da Robinson a Gulliver*, cit., p. 112, che aggiunge, inoltre che Ventura, insieme a Siracusa, sarebbero i simboli della storia passata: «“Ventura” è lo stesso Vittorini, con la metafora della sua vita: quel Vittorini che dopo questo romanzo si sarebbe immolato al “silenzio”, si sarebbe messo da parte come il mitico “nonno-elefante”, si sarebbe dedicato alla scoperta dei giovani, della “nuova cultura”».

¹⁶⁴ Elio Vittorini, *Noi scrittori – come battezzieri – facciamo così*, «Epoca», III, 103, 27 novembre 1952, p. 5, ora in *LAS* 2, p. 653.

¹⁶⁵ Quello della “Grande Madre” è uno dei più celebri archetipi individuati da Jung, ma non riteniamo che Vittorini lo abbia derivato dallo studioso. Ad ogni modo, tale suggestione è usata da Antonio di Grado, *Il silenzio delle madri*, Catania, Prisma, 1980 (riproposto nel primo capitolo di *Vittorini a cavallo. Vecchie e nuove congetture su un artigiano anarchico che fabbricava miti*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016) e Salvina Monaco, *Nel grembo dell'isola. Grandi madri e madri terribili nella letteratura siciliana*, in *Attacco alla Madre*, «Quaderni di Pubblic/azione», 2011, pp. 90-121. Più generico è invece il riferimento simbolico alle «Madri depositarie della verità profonda della specie (dell'uomo)» in Giorgio Bärberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, p. 150 (ma si veda l'intero capitolo *La scelta di perdersi*: Elio Vittorini, pp. 149-182, che contiene numerosi riferimenti al tema).

¹⁶⁶ Il romanzo fu pubblicato da Bompiani nel 1942 con traduzione di Cesare Pavese. Ravvisa invece influenze faulkneriane Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 193: «l'uccisione di Siracusa nella stalla accanto alle mucche, il loro muggire nella notte lunare, richiamano più una convenzionale immagine del *deep South* che il paesaggio dei nostri

Occorre tuttavia considerare Siracusa in coppia con Ventura per cogliere pienamente il senso delle parole sopracitate, perché non basta affermare che la morte della donna simboleggi il sacrificio della madre, per coglierne il pieno significato. Anche l'esecuzione di Ventura, infatti, è intesa dagli abitanti del villaggio come un sacrificio, benché necessario: due, infatti, sono le bare fabbricate da Cerro, bare identiche e assemblate con i chiodi, mentre le altre costruzioni da lui realizzate non ne prevedevano l'uso. La dignità della morte, al villaggio, è garantita dunque tanto per la vittima quanto per il carnefice, perché non è come tali che i due amanti vengono considerati al villaggio.

Vittorini scriverà, un anno dopo, in occasione del conferimento del Nobel a Faulkner:

Che cosa importa che il negro di *Lighth in August* abbia veramente ucciso? E che cosa importa che il negro di *Intruder in the Dust* sia invece accusato a vuoto? Non è la colpa o l'innocenza a determinare la nostra pietà per loro e il nostro orrore di vederli perseguitati. La nostra sete di giustizia (di noi in Faulkner) vuole di meglio che un castigo o un'assoluzione¹⁶⁷

È la ripresa delle posizioni maturate già nei primi anni '40, quando, nella prefazione all'antologia *Americana* aveva affermato quanto segue:

Psicologicamente sicuro dell'identità tra purezza e corruzione nelle vie della vita, è da essa che parte e torna a partire, come Hawthorne vi arrivava e tornava ad arrivarvi, per cercare di far luce, in conflitti tragici, sull'*errore*, o meglio lapsus, che può impedire la trasfigurazione del corrotto in puro. Questo è la purezza per Faulkner: una trasfigurazione; e avviene caso per caso, quando avviene; ed è potenziale, sempre latente nelle vie della corruzione, può sempre avvenire, e avverrebbe spesso se gli errori senza malizia non la fermassero.¹⁶⁸

Il contesto, del resto, non è più quello della guerra, della Storia, il villaggio si era fondato sulla volontà di andare oltre, aveva persino reciso ogni legame parentale e sociale per fondarne di nuovi, ed è dunque per tale *causa* che Ventura comprende che vale la pena di morire, al fine di assicurarne la vita. Queste, le ragioni di Ventura; ma altre sono quelle adottate da coloro che avevano eseguito la sua condanna, poiché al dubbio sollevato da Toma circa la *loro* colpa («E avremmo ucciso nostra madre anche noi?», *DMI*, p. 447) gli viene risposto quanto segue:

appennini». Che quest'opera abbia influenzato la scrittura di Vittorini già all'altezza di *Conversazione in Sicilia* è ipotizzato da Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale*, pp. 50-51.

¹⁶⁷ Elio Vittorini, *Faulkner come Picasso?*, «La nuova stampa», 8 dicembre 1950, ora in *LAS 2*, pp. 568-570, la citazione a p. 570.

¹⁶⁸ Elio Vittorini, *Americana*, ora in *LAS 2*, pp. 129-162, la citazione a pp. 156-157.

che bisogno aveva avuto, gli dissero tra l'altro, di ficcarsi nel plotone se non capiva l'importanza di far fuori dalla società civile un essere che le aveva arrecato dolori e ad arregarle lutti? [DMI, p. 477]

I partigiani rimangono infatti *dentro* la storia, ed è entro le norme consolidate della «società civile» che agiscono: le ragioni per le quali Toma non comprende, dunque, sono ascrivibili proprio al fatto che egli aveva scelto un'altra via, non avendo mai fatto parte di un plotone. Anche la volontà di punire Carlo il Calvo, che si configura come la causa di quanto accaduto, non può essere attuata se non entro le norme ristabilite della società civile, dalla quale lui era stato assolto «per mancanza di prove» (DMI, p. 453). È il continuo pensiero delle ultime parole di Ventura a fermarli, e anche quando lo trovano, l'unica cosa che possono fare è «bastonarlo» (p. 456), prendendosi una soddisfazione momentanea quanto inutile (e si ricordi il discorso fra Ventura e Spataro, cassato nelle cc. 11-12: «Che un uomo non possa prendersi la più piccola soddisfazione in un gran male che vuole?»), poiché «non ci si rassegna di non aver qui la sua testa sulla cima di un palo» (*ibidem*).

Passando ora al piano metatestuale del testo, sopra riportato, delle pp. 445-446, si dovrà partire dalla considerazione di Turchino relativa al fatto che parole e azioni siano intimamente connesse («“Come se le cose che si dicono potessero spiegare le cose che si fanno!” “Pure è una mano che lava l'altra”»): questa considerazione, oltre a richiamare l'intero discorso di Ventura riferito dagli abitanti del villaggio e indagato nelle sue pieghe più intime per comprendere le ragioni dell'atto omicida da lui compiuto, si rivela anche come uno dei motivi principali della riflessione intorno al romanzo e al suo rapporto con epica e tragedia condotta da Vittorini nelle pagine delle *Donne di Messina* e nei testi a esse collegati. Il fatto che l'autore ricerchi forme romanzesche che abbiano la stessa immediatezza rappresentativa di quelle epiche e tragiche lo induce a dare grande risalto al rapporto fra parola e azione, viste come necessario punto di partenza per ogni narrazione. Ciò sarà subito inteso come un difetto del romanzo, poiché non riesce a risolvere la crisi del linguaggio romanzesco individuata da Vittorini. Scrive in proposito Pautasso:

È proprio in questo drammatico finale che si può misurare l'entità della crisi narrativa di Vittorini. Mentre nei momenti di maggiore intensità poetica, e pensiamo ancora a

Conversazione o a certe pagine del *Sempione*, era lo stile a far risaltare i significati simbolici, qui, come già in *Uomini e no*, sono invece le azioni e i gesti a lasciar trasparire i significati.¹⁶⁹

Lo studioso sostiene, inoltre, che nelle *Donne di Messina* vi sia un «deterioramento del linguaggio simbolico»¹⁷⁰ per il fatto che l'omicidio di Siracusa «incarna in modo clamoroso il trionfo del male e dell'offesa all'uomo», elemento che va ad aggiungersi allo squilibrio fra trama e linguaggio, risolto a favore della prima «attraverso un processo di accumulazione più che di sintesi» che fa perdere alla narrazione la pregnanza simbolica che essa invece possedeva in *Conversazione in Sicilia*.¹⁷¹ La ragione è forse insita nella stessa natura del romanzo, nel quale la Storia ha un valore essenziale alla costruzione e agli sviluppi della vicenda, dal momento che la riflessione sull'*offesa* arrecata all'uomo prende spunto da eventi storicamente determinati per poi trasfigurarsi, così come la riflessione sulla morte di Siracusa non procede da altri spunti che non siano tratti dalle *parole* (che riferiscono gli atti) di Ventura, generando un rapporto biunivoco fra storia e simbolo, e fra azioni e parole.

È in questa prospettiva, infatti, che occorre leggere la riflessione dello zio Agrippa, poco prima di cambiare treno:

Dico gli imbecilli che siamo un po' tutti passando tra le cose che succedono, giudicandole sì e no, formandocene un'opinione, approvandole, disapprovandole, eppur lasciandole succedere come se non ci riguardassero. Mio zio ha saputo tutto da Carlo il Calvo; prima di quello che indicano i cerotti incollati sul suo muso; poi del resto che gli fa sfavillare lo sguardo.¹⁷² [*DMI*, p. 457]

Lo zio Agrippa, infatti, è diventato, agli occhi stessi dell'autore, parola senza azione, tanto da finire per cambiare treno non appena saputo che Siracusa era morta e che lui, «se non avesse continuato a voler passare e solo passare, scendendo invece, verso metà agosto, a

¹⁶⁹ Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, cit., p. 192. Occorre tuttavia notare che, a differenza di quanto avviene per i morti di Largo Augusto, Vittorini sceglie di non dar mostra dei corpi di Siracusa e Ventura: si porta così alle estreme conseguenze – riprendendo la consuetudine tragica - quel principio secondo il quale la morte non doveva essere rappresentata sulla scena, in questo caso unito alla scelta di consumare «solo in rapporto all'azione» l'offesa e l'espiazione per l'offesa, come infatti ammetterà Vittorini stesso in una lettera a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

¹⁷⁰ Ivi, p. 193.

¹⁷¹ Conclude lo studioso, *ibidem*: «e non basta che Ventura si consegni spontaneamente per pagare il proprio delitto e che inciti gli abitanti a non cedere alle lusinghe della società burocrattizzata, per riportare la narrazione in un ambito simbolico».

¹⁷² Il «resto» è «la storia, che Carlo gli ha raccontata, dell'uomo che era un ostacolo ad ogni possibilità di accordo, e che è stato eliminato dai suoi stessi compagni del villaggio», *DMI* p. 461.

una stazione dei monti tra Firenze e Bologna, sarebbe arrivato in tempo a impedire l'assassinio di una ragazza e la fucilazione di un uomo» (*DMI*, p. 470):¹⁷³

Egli sa che l'uomo è stato fucilato per questo. Dunque è questo che Carlo ha provocato. Ma è ora che ci pensa, non quando c'era Carlo, e lo grida ora che siede solo nello scompartimento al buio della vettura lasciata, in faccia ai monti e alla città, in faccia ai lumi, su un binario morto. [*DMI*, p. 461]

4.3 *La notte dei morti e la conclusione aperta del romanzo*

L'ultima sezione del romanzo si apre con la rievocazione della notte dei morti festeggiata al villaggio. La «lotta» che la sinossi finale di *ZA* aveva anticipato si è consumata negli insignificanti pestaggi ai danni di Carlo, ma il villaggio non sembra ancora aver abbandonato il proprio progetto di sviluppo, pur avendo perso, nell'ennesima esplosione, l'energia elettrica, riportando il villaggio alle origini, al petrolio, alle candele e agli antichi riti siciliani; e tuttavia resiste, nella caparbia volontà di rimanere tale, di non cambiare.

È in queste ultime pagine che si condensano molti dei motivi autoriflessivi, presentati in forme latenti nelle pagine precedenti. La stessa rappresentazione rituale, lungi dall'essere un mero espediente narrativo per concludere il romanzo, assume una luce differente se osservata secondo le categorie esposte nelle pagine precedenti e si configura, prendendo in prestito le parole di Raffaella Rodondi, «come fulcro di quella antropologia contadina che Vittorini, in seguito, rifiuterà decisamente».¹⁷⁴ Scrive infatti Anna Panicali:

«Vittorini ha guardato al teatro come unione d'immagine e voce, non come tecnica rappresentativa e forse ha pensato all'oralità, all'epica, al dramma, con un duplice scopo: accordarsi al ritmo della vita e, a un tempo, ritualizzarla».¹⁷⁵

La preparazione per il giorno dei morti, infatti, si accompagna non solo al ritmo delle stagioni – torna la neve, simbolo non più di rovina ma di purificazione – ma anche al

¹⁷³ Secondo Ines Scaramucci (*Romanzi del nostro tempo*, Brescia, La Scuola, 1956, sulle *Donne di Messina* le pp. 228-233) l'azione mancata dello zio Agrippa sarebbe «il simbolo del vecchio mondo borghese che passa vicino al nuovo senza riuscire a riconoscerlo» (p. 231).

¹⁷⁴ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONII*, p. 929.

¹⁷⁵ Anna Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 163.

ritmo dei canti accennati dagli abitanti del villaggio. La canzone sulle donne di Messina, infatti, appare come un motivo lontano – così come lontani sembrano ormai i giorni della ricostruzione – mentre a esser richiamata alla memoria è un'altra canzone, «una canzone di morti» (p. 477), la quale tuttavia non viene cantata bensì raccontata, con un lamento a farle da ritornello:

Essi se ne lamentano. Come vestirsi? Come coprirsi? [...] Di nuovo si lamentano. Come fare?
[...] E per la terza volta si lamentano. Che cosa portare? [...] Ma ha raccontato la canzone
invece di cantarla. Non ne sa il motivo? [DMI, p. 477]

Se si legge il passo appena riportato alla luce delle suggestioni metaletterarie proposte nelle pagine precedenti, si noterà come a fallire non sia semplicemente il tentativo di cantare una canzone, bensì l'intero impianto romanzesco, che non ha trovato il modo di mettere in musica, «a sottovento della poesia», quanto finora narrato, tanto da doversi interrompere nel momento in cui il narratore ammette di non aver più materia dal romanzo ma da diario:

Con questo io sono all'ultimo di quanto posso raccontare del villaggio perché le cose ormai accadono proprio mentre sto scrivendo. Siamo arrivati ad avere lo stesso presente: villaggio e io. Anche lo zio Agrippa e io. E volerne scrivere ancora significherebbe continuare sotto forma di diario la nostra storia. Fino a qual giorno di quale anno? [DMI, p. 487]

Le ragioni di questa posizione sono, innanzi tutto, poetiche, e si inseriscono all'interno della riflessione che l'autore conduce, parallelamente, sul concetto di *engagement*. Si veda, in proposito, un passo del discorso vittoriniano presentato alle *Rencontres* ginevrine già citate, che si rivela particolarmente utile a spiegare le ragioni della necessaria conclusione del romanzo:

Nata come un *fatto privato* ogni opera d'arte deve prima trascorrere un suo tempo di attesa in cui possa diventare più o meno *cosa pubblica*, e poi potrà cominciare ad essere *engageant*.¹⁷⁶

È in questa prospettiva che Vittorini avvia, come abbiamo già anticipato, la revisione del proprio progetto romanzesco destinandolo a divenire la testimonianza più evidente del proprio travaglio poetico e ideologico. Scrive a Michel Arnaud:

¹⁷⁶ Elio Vittorini, *L'artiste doit-il s'engager?*, cit., in *LAS* 2, p. 529.

Da parte mia mi sono accorto che è ancora un libro in costruzione, e che non ho ancora finito di scriverlo. [...] Per me si tratta di un *work in progress*.¹⁷⁷

E ancora, a Robert Penn Warren:

Le donne non è as finished work as *Sicilia and Sempione*. E da un pezzo.¹⁷⁸

Le ragioni non sono solo connesse, dunque, alla sola diegesi – cioè al fatto che l'unica vicenda che può considerarsi conclusa è quella di Ventura e Siracusa – ma alla stessa idea di romanzo che Vittorini aveva maturato nel corso stesso della scrittura, e al significato che l'autore intende darvi. Leggiamo alcuni stralci del finale:

Si può prevedere, ad esempio, una vittoria o sconfitta dei nostri del villaggio? Dipende da troppo di più vasto e complesso di quello che è il villaggio. Idem con lo zio Agrippa. I suoi andirivieni non sono soltanto suoi, sono di molti più di lui (anche di mia madre e mia nonna, di mio fratello Rosario, di mio cugino Gaetano, cioè di ogni mio fratello e ogni mio cugino, e ogni mia madre e ogni mia nonna) e noi possiamo prevedere, al massimo, che finisca lui. Ma è una conclusione che un uomo muoia? Un uomo che torna da una guerra finita può avere in sé una conclusione. Ma un uomo che muore in una guerra prima della fine di essa può non avere in sé una conclusione. [...] Vale dunque la pena che si rimanga ad aspettare? Non è meglio che si vada subito a capo con un'altra storia? Questa notte dei morti può essere una delle future. [...] Potremo guardare il villaggio come si pensa che lo guardino i morti, poi muoviamoci a fare conoscenze nuove. [DMI, pp. 490-491]

Quelle del villaggio e dello zio Agrippa si configurano come visioni parziali, perché coinvolgono una dimensione ancora *in fieri*, cioè la ricostruzione, che all'altezza della stesura del romanzo (e, nella finzione, all'altezza del momento in cui il narratore riferisce i fatti accaduti) è ancora in corso e non può che rivelarsi solo un episodio di qualcosa di «troppo di più vasto e complesso». ¹⁷⁹ Il narratore – e con lui l'autore – si scontra dunque (o finisce per ammetterli) con i limiti della finzione romanesca, che a differenza della narrazione epica e tragica portano al lettore una visione necessariamente particolare della realtà. La spiegazione è fornita dallo stesso Vittorini, che scrive:

Sono secoli che la società non offre all'arte nulla di parzialmente realizzato sul terreno dell'arte stessa, e secoli che l'artista deve compiere da solo, con sforzo soltanto personale, le

¹⁷⁷ Elio Vittorini a Michel Arnaud, 8 giugno 1949, in *AP*, p. 256.

¹⁷⁸ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

¹⁷⁹ Per Bàrberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, cit., ritiene addirittura che quella proposta dal villaggio sia una «antistoria» (p. 36) ancora in corso.

sue scoperte di cuore, di cose, di realtà, di rapporti umani. Non dico, si capisce, ch'egli sia ormai ridotto a lavorare esclusivamente sulla base della propria esperienza personale. Questo sarebbe lavorare esclusivamente per via di osservazione intellettuale, e non produrrebbe opera d'arte. Dietro all'artista c'è pur sempre un'esperienza collettiva. [...] Così ogni sua scoperta, per quanto fondata *in tutti* non meno delle più antiche, è oggi qualcosa che cerca lui solo, che *non stiamo cercando* noi tutti insieme a lui, e risulterà per forza, non engageant, non universalmente engageant e non immediatamente.¹⁸⁰

Mancano, dunque, i presupposti *sociali* per una ripresa della narrazione epica, e per quanto l'artista compia uno sforzo di ritrovarli, la grandezza di ogni sua opera sarà inficiata dalla presenza di una ricerca personale che rivelerà la parzialità di ogni prodotto artistico. La soluzione finale che si propone, dunque, è quella di *guardare come i morti*, vale a dire osservare con lo sguardo di chi sa *comprendere e apprezzare* (questi i verbi usati da Vittorini nel testo per la conferenza ginevrina¹⁸¹) ma senza la pretesa di un significato già solidificato: come i morti passano a trovare i propri cari per poi andar di nuovo via, così il narratore incita i lettori a non considerare il romanzo concluso, ma come una tappa intermedia, come un luogo di passaggio dal quale "accettare doni".¹⁸²

Giunge così a maturazione l'autocritica dell'autore, che prende atto di come quella tra Siracusa e Ventura sia solo *una* delle storie presenti nel romanzo che avrebbero potuto segnare il finale della vicenda, lasciando presagire, di fatto, la volontà di tornare su queste pagine per scriverle in modo diverso: tra i difetti che Vittorini stesso indica in una lettera indirizzata a Penn Warren, infatti, vi è proprio la presenza di «troppe digressioni», che finiscono per generare una sovrabbondanza di motivi «Non consumati, non portati a fondo».¹⁸³

L'interruzione improvvisa, infatti, per Leone Piccioni (*Linguaggio di Vittorini*, «Il Mattino», 14 giugno 1949), dimostra come il romanzo non abbia «uno sfocio conclusivo, un termine che avesse proiezione drammatica» (e si noti l'aggettivo usato dall'autore), così che la narrazione si interrompe in «un punto qualsiasi, che non è solo il simbolo del procedere ciclico della nostra esistenza». Opinione confermata dallo stesso testo delle *Donne di Messina*:

¹⁸⁰ Elio Vittorini, *L'artiste doit-il s'engager?*, cit., in *LAS* 2, pp. 528-529.

¹⁸¹ Ivi, p. 530.

¹⁸² Il fatto che il romanzo si chiuda su una sfera memoriale, inoltre, non può non implicare, che l'interpretazione relativa alla morte di Siracusa, vista come "uccisione del passato", non sia completamente condivisibile: la morte, infatti, non implica la cancellazione del ricordo, che anzi le donne messinesi intendono perpetuare anche negli anni a venire, anche in un luogo diverso dalla Sicilia.

¹⁸³ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

Ma non vedo a che cosa ci servirebbe avere un'altra conclusione (o averne due altre, averne tre altre) dello stesso genere episodico e parziale in cui ne abbiamo avuta già una a proposito di Ventura e Siracusa. È sulla sorte del villaggio che ci occorrerebbe una parola conclusiva. È sugli andirivieni di mio zio... [DMI, p. 487]

Dei diversi nuclei narrativi, dunque, l'unico a potersi dire concluso è quello relativo alla vicenda tragica, mentre aperte restano le altre due storie, quelle dall'impianto epico, che si caratterizzano, appunto, per la ciclicità ricorsiva («con mio zio che si ripete, con tutti i nostri che si ripetono», *ibidem*): è in funzione di queste considerazioni che Vittorini si concede un lungo elenco di iterazioni e coppie di contrari, fino alla conclusione che «Molto che può cambiare può non essere il cambiamento che aspettiamo per andare a capo con un'altra storia» (p. 490):

Viaggiare fino a un cambiamento che si producesse in questo viaggiare, e così avere coi nostri l'esistenza ch'essi hanno da ogni giorno di lavorare ad ogni giorno di lavorare e da ogni sera di conversare ad ogni sera di conversare, da una notte dei morti ad un'altra notte dei morti fino a un cambiamento che si producesse in tutto questo ch'essi fanno senza poterlo fare in pace, e andando avanti, ma anche tornando indietro, vincendo ma anche perdendo, seminando ma anche non raccogliendo [...] Fino a un cambiamento, dico, per dire fino a una vittoria che fosse in qualche modo risolutiva o fino a una sconfitta che pure fosse risolutiva [...]. [DMI, p. 488]

L'impossibilità di consegnare al lettore altro rispetto a una verità parziale, insieme all'impossibilità di ottenere significati universali, porta dunque con sé la considerazione che la Storia ingloba a tal punto le individualità fino a determinarne l'insignificanza, persino rispetto a eventi importanti per gli individui, persino rispetto alla morte. La fase postbellica, dunque, che non è che un inizio dopo il deserto: in un momento storico in cui non si consumano grandi conflitti, si chiede l'autore, cosa si può considerare una conclusione, da quale punto si può credere di fissare un nuovo inizio, come nel caso dell'avvio del romanzo?

CAPITOLO 4

La ricezione del romanzo.

Critica e autocritica prima del “silenzio”.

L'uscita del romanzo rappresenta il primo momento di confronto tra Vittorini (e la propria opera) e il pubblico di critici, con i quali l'autore intratteneva un rapporto privilegiato di confronto e scambio costante, essendo molti di essi anche intellettuali con i quali egli aveva avuto occasione di collaborare o scambiare idee, come nel caso di Italo Calvino, che in apertura della sua recensione uscita sull'«Unità» l'1 giugno 1949 cita proprio una affermazione di Vittorini stesso, volta a spiegare le probabili origini delle *Donne di Messina*:

Fu una delle prime volte che parlai con Vittorini, al principio del '46, mi sembra, che lui mi disse: «Ora, dopo la letteratura della Resistenza, bisogna fare la letteratura della ricostruzione. Il “Robinson Crusoe”, bisogna scrivere il “Robinson Crusoe”». ¹⁸⁴

Molti dei materiali relativi alle prime fasi di ricezione del romanzo sono attualmente conservati presso il FEV (b. 14, fasc. 12), dove si trova un ampio numero di ritagli di giornale, molti dei quali contrassegnati da sottolineature con matita blu apposte nei punti del testo nei quali si menziona il romanzo, secondo il metodo usato dall'Eco della Stampa e visibile anche tra le pagine di giornale conservate in ACEB.

Un elemento interessante che emerge dall'intreccio fra le opinioni espresse nelle recensioni dei critici e le perplessità manifestate da Vittorini all'indomani dell'uscita del proprio romanzo è il fatto che, spesso, esse coincidano: tra le parole più ricorrenti nelle recensioni, vi è proprio “perplessità”, ¹⁸⁵ rispetto a come è condotta la narrazione, rispetto

¹⁸⁴ Italo Calvino, *Le donne di Messina*, «l'Unità», 1 giugno 1949.

¹⁸⁵ Si vedano, tra i numerosi altri, Salvatore Maugeri, *Le donne di Messina*, «Il Giornale di Vicenza», 12 novembre 1949, p. 8; Guglielmo Petroni, *Vittorini ha scelto*, «La Fiera Letteraria», 15 maggio 1949.

a come l'autore interseca i piani narrativi, rispetto a come le premesse (positive) dei primi capitoli svaniscono nell'affollarsi di personaggi e vicende che fanno perdere il senso profondo del romanzo; allo stesso modo, anche l'autore è consapevole delle debolezze della propria opera, e tuttavia non esita a esporla al giudizio esterno, riservandosi al contempo la possibilità di non considerarla un'opera compiuta, bensì un romanzo "in ponte", sul quale progettare nuove sperimentazioni.

Tale consapevolezza autocritica è espressa in modo chiaro in una lettera inviata a Michel Arnaud l'8 giugno 1949, nella quale Vittorini si mostra al corrente del riscontro ottenuto sulla stampa italiana dal proprio libro, riconoscendo, tanto nelle recensioni positive quanto in quelle negative, un difetto interpretativo:

Sono contento di quello che scrivi per il mio nuovo libro. Qui la critica è divisa in due correnti, una estremamente favorevole ed una più o meno contraria, ma né l'una né l'altra vedono nel libro quello che il libro veramente è: lo esaltano per quello che non è, lo avversano per quello che non è.¹⁸⁶

È proprio al fine di chiarire le proprie posizioni e orientare la lettura verso la direzione da lui cercata che Vittorini si trova a parlare del proprio libro e a commentare le recensioni ottenute anche con gli stessi recensori. Il caso dello scambio con Arnaldo Bocelli è emblematico: la sua recensione era stata pubblicata su «Il Mondo» il 18 giugno 1949 e Vittorini aveva prontamente inviato una lettera, in risposta, il 29 successivo, nella quale si compiace per il giudizio positivo dato al romanzo da parte di un critico non sempre generoso con i precedenti romanzi. Bocelli aveva affermato che, nelle *Donne di Messina*, Vittorini aveva trovato «la prima, vera soluzione del suo problema»¹⁸⁷ di unire « lirica e narrativa »:

Una necessità di oggettivare il proprio io, o piuttosto di esprimere nell'esperienza propria anche quanto è "movimento in genere dell'uomo, della specie umana, delle sue generazioni storiche", lo spinge decisamente verso le forme narrative; mentre la persuasione che compito della poesia sia di giungere a conoscere quanto della verità non si può attingere con il "linguaggio dei concetti", lo sollecita verso modi della prosa lirica.

¹⁸⁶ Elio Vittorini a Michel Arnaud, 8 giugno 1949, in *AP*, p. 256.

¹⁸⁷ Questa citazione, come le successive, sono tratte da Arnaldo Bocelli, *Le donne di Messina*, «Il Mondo», 18 giugno 1949.

Il critico aveva aggiunto che Vittorini giunge così a trovare un «tono epico» grazie alla «sua facoltà indomita di scavo», alla «animosa disarticolazione del linguaggio che è poi mezzo ad una nuova, originale riarticolazione e sintassi». ¹⁸⁸

Vittorini replica quanto segue (riportiamo un ampio stralcio della lettera, perché è particolarmente utile a cogliere il modo in cui si sviluppa l'argomentazione):

Significa questo che il mio romanzo contiene qualcosa di molto diverso dai miei libri precedenti? L'asprezza di alcuni critici dai quali mi aspettavo, al contrario, la ripetizione del consueto consenso sembra confermarlo. Io, per la verità, tra la strada a cui questi ultimi mi richiamano (della *Conversazione in Sicilia*) e la strada che Lei (con altri pochi) mi indica come più aperta e civile in *Donne di Messina*, mi sento portato a continuarne una terza che è quella appena tracciata dal *Sempione*. Ma *Donne di Messina* è, per me, anche un lavoro che resta in ponte, con le impalcature non disarmate, uno «work in progress» su cui mi troverò a tornare fin troppo spesso. Sarà per trarne insegnamenti in nuove prove con la sua difficilissima materia, ma sarà anche per cercare di eliminare difetti e ingenuità, per realizzarlo meglio, per migliorarlo, per farne cadere i rami morti e svilupparne i vivi e vitali. Se il Suo giudizio, perciò, apparisse a qualcuno dei nostri amici comuni più favorevole di quanto il libro non meritasse La prego di non pentirsene: io farò di tutto per portare il libro al punto che Lei sia pienamente soddisfatto e persuaso di quello che ne ha detto; e lo farò grazie proprio all'aiuto che quattro o cinque persone come lei hanno saputo darmi.

La via “civile” verso la quale tende il romanzo è dunque, per scelta, abbandonata da Vittorini a vantaggio di quella tracciata dal *Sempione*, come l'apprezzamento per quest'opera, mostrato già nella stessa *Prefazione al Garofano rosso*, dimostra. Si aggiunge però l'intenzione – solo in apparenza contraddittoria – di riprendere in mano il romanzo e ripubblicarlo, al fine di farne un banco di prova per futuri esperimenti letterari, al fine di soddisfare pienamente tutti quei critici che, pur apprezzando il romanzo, non si esimevano dal metterne in rilievo anche i difetti. È inoltre utile notare come, in verità, Bocelli non giunga, nel suo articolo, a definire l'ispirazione che si cela dietro il romanzo come “civile” (aggettivo che è invece usato da Vittorini per parafrasare le parole del critico), ma si limiti a sottolineare come quei motivi autobiografici che, in altri romanzi, rimanevano ancorati a una dimensione individuale, divengono ora un motivo “corale” («per ampliarsi subito oltre i limiti della memoria lirica, in risonanze corali: ché quell'andirivieni diventa il simbolo di quella frenesia di movimento, di compagnia, di

¹⁸⁸ *Ibidem*.

“riunione” che dopo tanta solitudine ha colto gli uomini») e «reale», «tanto nitidi, caratteristici appaiono i loro particolari».

Leggendo le numerose recensioni pubblicate, due sono aspetti sui quali esse, specie quelle pubblicate a ridosso dell’uscita del libro, si concentrano maggiormente: la *moralità* insita nella scrittura vittoriniana, vista come uno dei principali pregi di Vittorini, e la materia narrativa, tanto impegnativa quanto, in definitiva, sovrabbondante – e di conseguenza sfuggente – che si configura come scelta fallace e come causa della mancata riuscita del romanzo, nel quale le belle pagine, i personaggi dalle notevoli potenzialità narrative e l’efficacia narrativa alcuni episodi finiscono per essere offuscati dalla mancanza di coesione interna.¹⁸⁹

Scendiamo nel dettaglio partendo dalla recensione firmata da Carlo Bo, che negli anni 1950-1951, lo ricordiamo, realizzò per la Rai un programma radiofonico dal quale nacque la celebre *Inchiesta sul neorealismo*,¹⁹⁰ attraverso la quale alcuni intellettuali italiani ebbero modo di esprimere il proprio giudizio circa la magmatica categoria del “neorealismo” e che segna, di fatto, la fine di quella stagione letteraria. Sul numero del 12 maggio 1949 di «Omnibus» il critico pubblicò l’articolo dal titolo *Vittorini cerca il romanzo*, nel quale puntualizza proprio gli aspetti più discutibili del romanzo inserendoli, tuttavia, all’interno della *ricerca* condotta da Vittorini e considerandoli come “esperimenti mal riusciti”:¹⁹¹

Proprio perché Elio Vittorini ci sembra uno dei narratori più interessanti, se non il più vivo di questi anni, conviene dire subito che la sua ricerca non sempre raggiunge in pieno il suo esatto obiettivo. I suoi libri da qualche tempo tendono ad assumere un significato critico che supera i limiti del puro risultato artistico, voglio dire che il suo lettore, se è dotato di coscienza

¹⁸⁹ Cfr. Italo Calvino, *Le donne di Messina*, «l’Unità», 1 giugno 1949: «Però io son certo che queste *Donne di Messina* avrebbero potuto essere un grandissimo libro. Ci son cose che compensano di quanto v’è di poco convincente. Ci sono dei brani di prosa tra i più belli certo di Vittorini e della letteratura italiana contemporanea: quell’apertura sugli italiani che finita la guerra continuano a viaggiare senza trovar requie, il capitolo sulla pioggia, quello finale sulla festa dei morti. E ci sono i viaggi dello zio Agrippa, e tutta la favola che gli si muove intorno (il dialogo col padre delle tre figlie!). E poi (ed è appunto a questa sostanza che mi richiamo dicendo che il romanzo poteva essere bellissimo), la parte centrale di cronache della vita del paese, la narrazione, così piena e viva e per nulla retorica, dei sacrifici dell’inverno, degli scoraggiamenti, dei dissidi tra operai e contadini, delle diverse saggezze e dei diversi errori».

¹⁹⁰ *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1951, recentemente ripubblicata in Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milano, Medusa, 2015.

¹⁹¹ Ravvisa, in questo atteggiamento di costante insoddisfazione e indagine sul proprio lavoro, una ragione di merito per Vittorini Enrico Falqui (*Epica e lirica nel nuovo romanzo di Vittorini*, «Il Tempo», 26 ottobre 1949) che scrive: «Che gli ci sarebbe voluto ad addormentarsi nel sogno di prosperare sugli allori? Sfruttare, variandola appena, una formula della quale s’è ricavato qualche successo, non è il segreto o il destino, di tante carriere letterarie? Vittorini ha preferito tirar avanti per la sua strada, ch’è quella dell’indagine e, all’occorrenza, dello sbaraglio. E così – gli costi quel che gli costerà – si dimostra uno dei più decisi a non lasciarsi affondare e sommergere nella morta gora di tanta mediocre “narrativa amena”».

critica, ne sente il travaglio e ne partecipa i movimenti di definizione complessa e spesso eccessivamente tormentata.

Bo coglie, con acume, come *Le donne di Messina* sia il frutto di una ricerca *morale*¹⁹² prima che *letteraria* in senso stretto,¹⁹³ ed è proprio per tale ragione che, nell'analisi critica del romanzo, non occorre fermarsi al «risultato artistico» bensì osservare il «travaglio» intellettuale che ha condotto a esso («Il libro porta i segni del lavoro, dell'attenzione faticosa, di una preoccupazione che supera confini stessi della favola»), finendo per apprezzare il romanzo non per la sua qualità letteraria, ma perché tappa di un percorso di ricerca intellettuale che supera i confini del romanzo stesso:

in un certo senso è l'opera di maggior impegno che finora ci abbia dato, dico, beninteso, di maggior impegno di tavolino perché nessuno potrebbe pensare che la felice stagione della *Conversazione in Sicilia* fosse priva del suo umore più ricco.¹⁹⁴

Simile è l'opinione di Guglielmo Petroni, anch'egli convinto che «se vorremo dare un senso alla sua [*sc.* di Vittorini] arte, bisogna prima averne dato uno al suo complesso temperamento umano che la renda intellegibile, la sorregga quanto è giusto, dove cadrebbe facilmente senza quel sottostrato fitto di umori e tessuto di idee precise che, forse sono fondamentali per tutti, sicuramente sono fondamentali per lui».¹⁹⁵

Se da una parte non si può non ritenere che tale affermazione serva ad attenuare il giudizio limitativo espresso nei confronti del romanzo, dall'altra parte se ne dovrà considerare il loro valore critico, dal momento che è innegabile, nella redazione e nella revisione del romanzo da parte di Vittorini, la forte presenza di una componente *morale*, che programmaticamente finisce per prevalere su quella letteraria, che risulta, di fatto sacrificata al calcolo minuto:

¹⁹² «In fondo il problema, il motivo conduttore del libro non è decisamente di carattere morale?» si chiede Giannantonio Cibotto, *Impegno umano di Vittorini*, «Alto Adige», 6 settembre 1949.

¹⁹³ Carlo Bo, *Vittorini cerca il romanzo*, «Omnibus», 12 maggio 1949. Scrive, poco oltre: «è chiaro che Vittorini ha voluto tradurre da un esempio particolare dei nostri tempi una lunga lezione che, ripetuta attraverso mille altri quadri, persone, commenti, ci desse il senso della nostra storia umana. Da questo punto di vista direi che il libro è riuscito, nessuno potrebbe negargli questa forza sincera di partecipazione, questo abbandono alle ragioni degli altri ma si tratta sempre di condizioni estranee in qualche modo all'economia della favola e sono dei risultati che non incidono sul "tempo" del libro». È, dunque, come si è già anticipato, lo slancio morale a garantire la qualità del romanzo, benché rappresentino degli elementi di per sé esterni.

¹⁹⁴ *Ibidem*. L'opinione è condivisa da Aldo Borlenghi, *Le donne di Messina*, «Avanti!», 26 aprile 1949: «Questo nuovo romanzo di Elio Vittorini [...] è l'opera sua di maggior impegno dal lontano "*Conversazione in Sicilia*", pubblicato nel 1941, che segnava la prima vera conquista, la prima opera d'una piena maturità artistica, a dieci anni di distanza dalla prima raccolta di racconti "*Piccola borghesia*".».

¹⁹⁵ Guglielmo Petroni, *Vittorini ha scelto*, «La Fiera Letteraria», 15 maggio 1949.

Ma c'è ancora una differenza fra l'ultimo Vittorini e lo scrittore della *Conversazione*: allora la sollecitazione poetica conservava una straordinaria compostezza di movimenti, lo scrittore restava sull'argine di una commozione esemplare per la forza di resistenza, oggi spesso è l'occasione di sapientissimi giuochi di linguaggio e di stile.¹⁹⁶

Lo stesso difetto, in sostanza, che l'autore aveva già individuato nei propri romanzi meno riusciti, allorché, nella *Prefazione* al *Garofano rosso*, aveva affermato che «Riuscire a scrivere è [...] non avere da preoccuparsi di fare i conti e fare il ragioniere con le cose di cui si scrive. È potersi abbandonare alla cosa che si ha dentro, e a tutto il suo sole ma insieme a tutta la sua ombra».¹⁹⁷

Lo scopo della scrittura, in definitiva, non è di rivelarsi sempre “riuscita”, ma quello di *dire qualcosa* che possa costituire «un intervento nella società del nostro paese», come Vittorini scrisse a proposito del valore della *Romana* di Moravia, sebbene «la parte che avrebbe voluto essere drammatica» risultasse, di fatto, «mancata». Scrivere è, infatti, per lo scrittore, aprire «un conto (nella morale nella vita, in una certa linea di rapporti umani) che non si chiude su di lui stesso».¹⁹⁸

Anche *Le donne di Messina*, dopo le prime, promettenti, pagine, finisce, secondo Bo, per diventare «un saggio di natura critico»,¹⁹⁹ «che sollecita – è vero – un lettore provveduto ma lascia irritato e poi indifferente il lettore comune», poiché lo porta a perdersi nella costante alternanza fra i simboli e la «consistenza» del «discorso comune».²⁰⁰ E non solo

¹⁹⁶ Carlo Bo, *Vittorini cerca il romanzo*, cit. Similmente scrive Giannantonio Cibotto, *Impegno umano di Vittorini*, cit.: «Forse il suo respiro poetico, il suo fiato lirico, non è riuscito a sollevare, a trasfigurare del tutto il suo intento critico, la sua passione polemica, a rendere complanari queste due linee ostinatamente sghembe. Certo però che se continuando per questa strada, riuscirà a fondere in un impeto emotivo quelli che sono i due estremi della sua dimensione spirituale (vocazione artistica e dove umani), a realizzare un'unità, avremo finalmente il libro che da lui fiduciosamente aspettiamo».

¹⁹⁷ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, cit., p. 442.

¹⁹⁸ Questa citazione, come le precedenti, sono tratte da Elio Vittorini, «*La romana*» per edificare, «Il Politecnico», 38, novembre 1947, p. 26, ora in *LAS* 2, pp. 461-463.

¹⁹⁹ Carlo Bo, *Vittorini cerca il romanzo*, cit. Mette in rilievo gli stessi aspetti anche Aldo Borlenghi, *Le donne di Messina*, «Avanti!», 26 aprile 1949, il quale, in aggiunta, sostiene che «*Le donne di Messina*» non ha un intreccio che valga per sé, fuori dal clima e dalle intenzioni dichiarate dello scrittore, se pure si tratti qui di intenzioni non logiche, razionali, ma poetiche e cioè affidate tutte, piuttosto che alla lineare, semplice azione, alla vita concreta dei protagonisti di questa storia». È utile anche riportare l'opinione di Adelia Noferi («*Le donne di Messina*», *il nuovo romanzo di Vittorini*, «L'Illustrazione italiana», 15 maggio 1949), che «*Le donne di Messina* (Bompiani) si avvia a fondere nuovamente gli elementi, sul piano di una vera narrativa, di una vicenda valida in sé stessa: non confessione né polemica, né “trattato” soltanto: ma tutto ciò, e altro, riscattato in una unità superiore, con momenti, s'intende, di cedimento, qua e là (riaffiorando la forza centripeta di certe componenti), ma in un impegno sicuro, sorretto da un linguaggio scarnito e pur caldo e ricco, con quel suo scoppiettare acuto, preciso e violento, quel suo infallibile andare a segno e risolvere». Si segnala infine che il problema del cosiddetto “romanzo critico” sarà al centro di un dibattito acceso anche negli anni '60 (si rimanda pertanto al cap. 6), ed è interessante notare come i critici avessero già ravvisato questa componente nella prima edizione del romanzo, nella quale, pure, l'elemento lirico permane con evidenza.

²⁰⁰ *Ibidem*. È utile, tuttavia, richiamare uno stralcio tratto da Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale*, cit., pp. 16-17, che individua anzi nel saggismo una importante novità per il teatro e la narrativa novecentesca: «Uno dei processi di ibridazione compiuti da Pirandello, in parallelo con Musil, è quello fra l'ottica del narratore e quella del saggista che si compie sia nella narrativa che nel teatro».

Bo è consapevole dei limiti del romanzo, se anche Giansiro Ferrata, che aveva lavorato a stretto contatto con Vittorini stesso durante gli anni del «Politecnico», si mostra scettico nei confronti dell'operazione compiuta dall'autore, notando come, benché le prime ottanta-cento pagine fossero molto promettenti, le rimanenti finiscono per disattendere le aspettative:

Vittorini si è lasciato ingannare, nelle *Donne di Messina*, dai risultati ottenuti all'inizio; ha creduto di poter svolgere la sua favola seguitando a contemplarla di lontano, senza creare né dei corpi né delle anime e senza rischiare tutto se stesso (come in *Conversazione in Sicilia*) in una materia appassionata.²⁰¹

Le pagine di poesia con le quali si apre il romanzo lasciano infatti spazio a pagine

molto impallidite o addirittura astratte, e l'interesse comincia a rompersi; a capitoli o a frammenti di nuovo assai belli o qualche volta ancora bellissimi succedono, in misura crescente, descrizioni inefficaci, ripetizioni inutili, "effetti" che si rivelano solo ripieghi dell'intelligenza o lezi di stile. [...] Vittorini invece ha prodotto, a partire da questo punto, dei nuovi metodi per portare avanti la narrazione (il "registro" tenuto da uno del villaggio, i soliloqui dei personaggi ecc.); ma questi gli diventano a poco a poco dei sotterfugi perché manca la novità vera, quella che vien su dall'animo dello scrittore e dai fatti narrati.²⁰²

La presenza di numerosi piani narrativi, di fatto, è considerata il più grande limite del romanzo, poiché frammenta la vicenda e finisce per non ottenere il risultato, pur cercato, di una narrazione "corale",²⁰³ bensì di una narrazione eccessivamente affollata di motivi e personaggi: non vi è alcun protagonista definito, anche se Ventura finisce per emergere fra tutti, a partire dalla metà del romanzo; la vicenda dello zio Agrippa – che pure riscuote l'apprezzamento di molti critici²⁰⁴ – risulta schiacciata dalla presenza di numerose altre

²⁰¹ Giansiro Ferrata, *Vittorini non riesce a staccarsi dal mondo*, «l'Unità», 1 giugno 1949.

²⁰² *Ibidem*. La corrispondenza con il pensiero di Carlo Bo è evidente: «La colpa di Vittorini è il frutto di un eccesso di partecipazione per cui non possiamo dire che alla sua favola manchi il senso della partecipazione ma che corre il pericolo di perdere il senso della sua forza per le insistenze, i ritorni, le amplificazioni».

²⁰³ Che pure alcuni ritengono un elemento di novità nel romanzo: è il caso del citato articolo di Italo Calvino (*Le donne di Messina*, «l'Unità», 1 giugno 1949), che manifesta il proprio apprezzamento su uno dei punti più controversi del romanzo, vale a dire proprio quell'inchiesta giornalistica che a molti parve un espediente inutile e distraente, poiché tendeva a ritardare lo svolgersi dei fatti e a rendere ridondante la narrazione. Scrive infatti Calvino che «La trovata delle "interviste" per far raccontare la storia del paese ai suoi abitanti uno per uno, è qualcosa di più d'un espediente tecnico, è l'invenzione d'una nuova apertura narrativa corale, un primo importante passo avanti sul cammino dei "Malavoglia"».

²⁰⁴ Vi era, e in molti lo riconoscono, il rischio di trasformare lo zio in un personaggio caricaturale (lo stesso fatto che non si decida a cercare la figlia in altri luoghi che non siano il treno pare una forzatura), eppure Vittorini è capace di farne una figura di estremo interesse critico, poiché, come mette in rilievo Carlo Bo (*Vittorini cerca il romanzo*, cit.), diventa un motivo lirico anziché buffonesco: «Vittorini ha invece la ricchezza opposta, rispetta gli uomini, crede alla loro funzione rappresentativa ma non crede in fondo all'efficacia delle loro azioni e non ci crede perché ne annulla il

meno riuscite;²⁰⁵ e infine il fatto che l'autore osservi la vicenda a distanza – il narratore stesso, di fatto, è un narratore onnisciente che tuttavia non partecipa all'azione ma ne conosce ogni intimo particolare – finisce per determinare una distanza radiale con il maggiore capolavoro vittoriniano, *Conversazione*, in cui protagonista e narratore coincidono, e disattende le aspettative di un pubblico abituato a un "altro" Vittorini:²⁰⁶ «Forse questa coscienza di testimone, talvolta, gli ha preso la mano (e mettiamo, tra i suoi errori, quelle parti svolgentisi troppo al di fuori dell'ambito e del fascino della sua presenza)», scrive Giuseppe De Robertis.²⁰⁷

Sintetizza in modo diretto i maggiori difetti del romanzo Emilio Cecchi, il quale sottolinea come «forse più che in "Uomini e no", il Vittorini troppo concede alle sue ambizioni di una tecnica strabiliante, che poi risulta soltanto approssimativa e cervelotica», approssimativa perché non capace di trovare la propria cifra distintiva, cervelotica perché in questa perenne ricerca finisce per perdere la spontaneità dei narratori ai quali, pure, pare riferirsi, come Hemingway,²⁰⁸ perché Vittorini «Ha sempre paura di non essere abbastanza moderno, e di non arrivare in tempo».²⁰⁹

sempre l'immediato significato, il valore particolare e tende a maturarli in simboli, in voci poetiche», così, lo zio Agrippa «a tratti deriva dalla letteratura minore del Dostoevskij umorista e in altri momenti acquista un senso maggiore e diventa un simbolo». Geno Pampaloni (*Le donne di Messina*, in *Biografia letteraria*, cit.), addirittura, ritiene che «l'autentico romanzo rimane quello dello Zio Agrippa che passa in treno», sia perché lo zio è «il personaggio più felice di tutta l'opera del Vittorini» sia perché «il meglio del libro è proprio in questa vagabonda curiosità, in questa fretta degli episodi, nel rapido passare di figure e paesi visti come dal finestrino del treno». Di "spostamento" del centro del romanzo, nel passaggio da *ZA a DMI*, parla Domenico Porzio, *Vittorini sa a memoria l'orario delle ferrovie*, «Oggi», 21 aprile 1949, il quale nota come l'attenzione si sposti, nella seconda edizione, dallo zio Agrippa alla vicenda del villaggio, e dunque, da romanzo "in movimento", divenga «attaccato alla terra ferma».

²⁰⁵ Scrive Carlo Bo: «c'è un'altra sproporzione fra lo zio Agrippa che, bene o male, non esce mai dalla favola umile del libro e gli altri personaggi che difficilmente vivono fuori dalla luce dello "studio". O, ancora, Mario Guidotti, *Un narratore al bivio. Discorso su Vittorini*, «Il Quotidiano», 24 giugno 1949: «Il motivo, di per sé poeticissimo, dello zio Agrippa, non è saldato col centro della vicenda; la quale, nella sua risoluzione, difetta di unità e dà impressione di artificio e di enciclopedismo contenutistico. Vittorini ha ecceduto in generosità, ha voluto di tutto sul ritorno alla vita del popolo, con amore ma con disordine; e soprattutto con un'espressione lontana dall'animo del popolo. Di qui la stonatura fra il turbinoso sentimento e la tecnica; la tecnica che poi impedisce il discorso, la parola». Riconduce invece a pura «funzione poetica» la presenza dello zio Agrippa nel romanzo Giannantonio Cibotto, *Impegno umano di Vittorini*, cit., e definisce lo zio una figura «grottesca», perché «finisce un po' alla volta col perdere le sue caratteristiche, ed assumere un'andatura fantomatica, quasi da marionetta», mentre gli altri personaggi «paiono a volte anonimi, in ombra, elaborazioni di studio».

²⁰⁶ La presentazione che offre Giansiro Ferrata, *Vittorini non riesce a staccarsi dal mondo*, «l'Unità», 1 giugno 1949 è, a tal proposito, esemplare: «Vittorini, che è artista, narratore e poeta, scrive via via la sua cronaca attraverso opere d'arte, romanzi, racconti, pagine di prosa lirica; e non deve essersi ancora accorto quanto la sua arte abbia bisogno, per animarsi completamente come più volte è avvenuto, quanto la sua arte, dicevo, abbia bisogno di erompere immediatamente dai fatti in cui Vittorini come persona fisica e morale si trovi immerso».

²⁰⁷ Giuseppe De Robertis, *Sicilia misericordiosa*, «Il Tempo», 28 maggio 1949.

²⁰⁸ Scrive Emilio Cecchi che «i modelli di Saroyan e di Hemingway, che lo tengono così affascinato, in realtà sono inconciliabili» (*La tarantola morde Vittorini. Le donne di Messina, romanzo dell'Italia rattoppata*, «L'Europeo», 19 giugno 1949).

²⁰⁹ *Ibidem*. Aggiungiamo un ulteriore stralcio tratto dall'articolo, che ci pare particolarmente significativo per comprendere le ragioni della critica di Cecchi: «Si sarebbe intanto desiderato che il linguaggio di Vittorini si purgasse e chiarisse: si calmasse specialmente: diventasse sempre meno il linguaggio dell'eloquenza, e sempre più quello della poesia. Ma gli sforzi dello scrittore sembrano invece diretti soltanto a complicare le architetture del racconto, a escogitare scorci sorprendenti, a rendere difficile il facile, e affastellato ciò che poteva essere evidente».

Un altro nome americano associato alle tecniche narrative adoperate da Vittorini è quello di William Faulkner, dal quale Vittorini deriverebbe a detta di Augusto Grosso,²¹⁰ la presenza di differenti piani temporali e di molte voci narranti, benché, al contrario, Salvatore Maugeri ritenga che la necessità di Vittorini di «infrangere l'architettura tradizionale del romanzo e del racconto, di spezzare i dialoghi e le immagini in una ricerca originale di situazioni e di particolari» non sia da ricondurre «ad un opportunistico atteggiamento di derivazione letteraria americaneggiante» bensì a «una scontenta vitalità morale, propria dell'Autore. La quale, poi, è così forte, così imperiosamente urgente, che non solo sorregge, ma addirittura salva quelle parti della sua prosa in cui la rappresentazione appare annebbiata, o troppo crudo il dialogo».²¹¹

La scrittura vittoriniana riceve, dunque, in numerosi articoli, un'attenzione speciale, proprio in virtù del fatto che l'autore di *Conversazione in Sicilia* si era non solo distinto, fra gli autori italiani, per via del debito, ora citato, verso gli americani, ma anche per la personale ricerca espressiva:

La scrittura di questo libro è lirica, poetica, delicatamente partecipe di quel senso generale che s'è già indicato. Una cosa si deve dire: sempre uno scrittore che s'impegni direttamente, come qui Vittorini, nella particolare costruzione del romanzo, e faccia credito all'armonioso ufficio di questa costruzione nelle sue diverse parti, sconta poi la fatale liricità, l'intervento diretto che da quel disegno, dalle sue diverse parti, si riverbera su tutto e tutto condiziona. [...] Ma la poeticità rende sfumata la realtà dei protagonisti, poetici e portavoci [*sic*] dello scrittore d'un suo piacere lirico, piuttosto che realtà artistica ed espressione d'una sua richiesta in ordine alla realtà, anche se effettuata nell'ambito della poesia, nello scavo della poesia.²¹²

Una ricerca che, per sua stessa natura, non si esaurisce nel singolo romanzo, ma si modifica, subisce riadattamenti e si definisce progressivamente nell'attività letteraria, critica e editoriale di Vittorini. Colgono questo aspetto, fra gli altri che si servono dei precedenti romanzi di Vittorini come metro di valutazione positiva o limitativa delle *Donne di Messina*, i critici Leone Piccioni ed Enrico Falqui. Il primo, in una recensione uscita al 14 giugno 1949 su «Il Mattino» (*Linguaggio di Vittorini*), prende spunto dalle considerazioni che Vittorini affida alla *Prefazione* al *Garofano rosso* per mostrare come i critici abbiano considerato poco riuscito e ormai superato *Le donne di Messina* perché Vittorini stesso lo

²¹⁰ Augusto Grosso, *L'ultimo romanzo "La dama di Messina"*, «Il popolo nuovo», 17 luglio 1949.

²¹¹ Salvatore Maugeri, *Le donne di Messina*, cit.

²¹² Aldo Borlenghi, *Le donne di Messina*, cit.

aveva fatto in quella importante sede («quella prefazione dava già per scontata questa esperienza, guardava al di là»), dove le riflessioni teoriche sul romanzo vertono eminentemente su ragioni di stile essendo «il suo impegno umano e la sua “coerenza” [...] acquisiti e rispettati»: *Le donne di Messina*, dunque, è il tentativo di «adeguare a quella sostanza quel linguaggio», di rendere poetico il romanzo, e qui Piccioni si serve delle argomentazioni, presenti nella *Prefazione*, sul melodramma e sulle ragioni dell'influenza americana. Appare interessante, a questo punto, rilevare come Piccioni proponga una uguaglianza: «il passaggio stilistico della *Conversazione*» alle *Donne di Messina* è paragonabile al passaggio «dai modi di Saroyan a quelli di Faulkner»,²¹³ cioè «Da un periodare, secco, tagliente, rapido, ironico, polemico, ripetuto in “sticomitia”, a una frase lunga, gonfia, muggente per interne ripetizioni».

Falqui aveva seguito sin dagli esordi²¹⁴ il percorso intellettuale compiuto da Vittorini ed era anche a conoscenza dell'evoluzione dei suoi orientamenti critici (si ricordi la collaborazione tra due per l'antologia *Scrittori nuovi* uscita per Carabba nel 1930), anche nei suoi recenti sviluppi, come dimostra il fatto che egli si serve proprio degli stessi strumenti messi sul campo da Vittorini stesso, degli scritti relativi ad altri autori e degli scritti “auto-critici”:

E quale idea del romanzo gli si fosse venuta delineando e precisando in questi anni di dura e accanita esperienza (umana e artistica, senza che tra l'una e l'altra s'interponga divario e anzi saldandole nella pienezza di un'unica risultante letteraria), il Vittorini aveva già avuto occasione di dichiararlo. Primo: nel presentare una composizione narrativa dell'americano Kenneth Patchen (*Politecnico*, dicembre 1947)²¹⁵ in quanto costruita con materiale nuovo; differentemente da quel che accade presso di noi, dove si continua a cercar di sfruttare del materiale vecchio stravecchio. Secondo: nel denunciare (cfr. la prefazione 1948 al *Garofano rosso* del '33-'35) quanto inutile si sia cercato di rimediare alla perdita di slancio del linguaggio poetico, verificatasi nella compagine del linguaggio romanzesco, ripiegando su “forme di linguaggio decisamente intellettuale, da studio», oppure frantumando quel primitivo slancio “in oscillazioni, spesso intrecciate, verso una poesia che risulterà troppo

²¹³ Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., pp. 206-207, propone, invece, l'accostamento fra i due autori secondo un diverso punto di osservazione, a dimostrazione di quanto fecondo sia, per l'interpretazione della poetica vittoriniana, l'apporto dei due americani: «In seguito, per *Uomini e no*, Vittorini ha creduto di trovare questo qualcosa in quei brani che in *Uomini e no* sono stati definiti “controcanto lirico”, cioè il commento del narratore, quello spazio tanto prezioso che è stato a suo tempo riconosciuto nella narrativa di Saroyan e nel teatro di Wilder, affiancato alla forza espressiva del dialogato e della secca rappresentazione dei fatti di Hemingway e di Faulkner. I corsivi affiancati ai tondi».

²¹⁴ Falqui aveva dedicato al *Ritratto di re Giampiero* un articolo sulla Fiera Letteraria il 12 giugno 1927.

²¹⁵ Elio Vittorini, *Kennet Patchen. Memorie di un pornografo timido*, «Il Politecnico», 39, dicembre 1947, pp. 11-15, la citazione a p. 11, ora in *LAS 2*, pp. 467-468. Si veda, a proposito di questo articolo, anche il cap. 1, § 2.

momentanea, o incompleta, o gratuita, e verso uno studio che sarà spesso arbitrario”. Né, tutt’e due volte, noi mancammo di darne avviso. Ed ora è alla stregua di quell’idea rinnovatrice, e della conseguita approssimazione, che dobbiamo rifarci a leggere *Le donne di Messina*, dopo quanto n’è già stato in pro e in contro, ma senza tener troppo conto che, per dichiarazione dello stesso autore sull’atto di congedarsene momentaneamente, si tratta di un’opera “in progresso”.²¹⁶

“Approssimazione” è il termine sul quale porre maggiore attenzione, dal momento che ci consente di affermare che Falqui fosse a conoscenza dell’opinione che Vittorini stesso aveva maturato circa il proprio romanzo (il suo essere “in progress”); nell’articolo al quale il critico fa riferimento, infatti, Vittorini aveva usato il pretesto di presentare un autore americano²¹⁷ per esprimere la propria opinione su alcuni aspetti della letteratura italiana contemporanea, sempre più intenta a costruire e sempre meno in grado di procurarsi i «materiali (le cosiddette esercitazioni stilistiche, le ricerche formali, ecc.) con i quali poi si fanno, piccole o grosse, le costruzioni».²¹⁸ Sembra quasi, dunque, che Falqui voglia prendere le difese del romanzo rendendo note le opinioni che Vittorini aveva espresso in alcune lettere private, come quella, citata in apertura, a Michel Arnaud, e come quella inviata il 18 dicembre 1949 al poeta Robert Penn Warren, già citata nel capitolo precedente:²¹⁹

Caro Red,

io sono molto contento di quello che mi hai scritto per le Donne di Messina, perché sono anch’io del parere che Le donne non è as finished work as Sicilia and Sempione. E da un pezzo. Da prima di pubblicarlo. Ancora fino a metà troppo lungo, con troppe digressioni, con troppi “interessi sussidiari”, e nella parte dell’assassinio in poi troppo poco sviluppato, invece, e con motivi consumati solo in rapporto all’azione, quasi teatralmente, e non consumati in sé stessi per tutto quello che significano della vita, dei rapporti umani, della natura, delle cose. Il motivo dei cacciatori, per esempio... Non consumato, non portato a fondo, tanto che dovrei riprenderlo in qualche altro libro se non volessi tornare più su questo. Ma io tornerò su questo.

L’obiettivo di Falqui, forse, è quello di ricollocare gli orientamenti interpretativi della stampa all’interno degli indirizzi proposti dallo stesso autore, il quale era ben consapevole

²¹⁶ Enrico Falqui, *Epica e lirica nel nuovo romanzo di Vittorini*, «Il Tempo», 26 ottobre 1949.

²¹⁷ L’antefatto all’articolo è ricostruito nelle note di Raffaella Rodondi in *LAS* 2, pp. 468-469.

²¹⁸ Ivi, p. 467.

²¹⁹ *AP*, p. 284.

dei limiti del proprio romanzo²²⁰ e della crisi che stava attraversando, che si riverbera ampiamente proprio nell'irrisolutezza e nel finale aperto delle *Donne di Messina*.²²¹ La testimonianza epistolare, per altro, risulta tanto più significativa se la si mette a confronto con le opinioni presentate in molte recensioni, dal momento che, come si è già messo in rilievo, è Vittorini stesso ad autorizzare un confronto "qualitativo" con *Conversazione e Il Sempione* (manca il riferimento al *Garofano rosso*, supponiamo, perché pubblicato molto tempo dopo rispetto al momento della scrittura e perché non ritenuto un libro riuscito), ma per ragioni in parte differenti da quelle addotte dalla critica. Alcune recensioni,²²² infatti, manifestano l'apprezzamento proprio per quella prima metà del romanzo che invece Vittorini definisce troppo lunga e «con troppe digressioni». Tale affermazione, tuttavia, va contestualizzata, perché riteniamo che i nodi problematici individuati da Vittorini coincidano esattamente con quelli messi in rilievo dalle recensioni, dal momento che la prima metà del romanzo non contiene solo le belle pagine iniziali, che infatti rimarranno in larga parte invariate anche nella revisione degli anni '60, ma anche l'intera inchiesta giornalistica, che riceve numerose critiche perché provoca una frammentazione eccessiva nella narrazione e si configura, in definitiva, come un espediente poco felice.

Un secondo elemento della lettera che occorre sottolineare, direttamente collegato quello ora esposto, è costituito dalla conseguente ammissione di una sbagliata suddivisione della materia narrativa, che tende a dilatarsi troppo nella prima metà del romanzo mentre risulta frettolosamente liquidata nella seconda, con il risultato che alcuni motivi, ritiene Vittorini, sono «consumati solo in rapporto all'azione, quasi teatralmente, e non consumati in sé stessi per tutto quello che significano della vita, dei rapporti umani, della natura, delle cose». Considerazioni, queste, che a rileggere alcune recensioni sembrano travisare del tutto il rapporto fra "azione" e "motivo in sé" formulato da Vittorini, in maniera più articolata, nella *Prefazione al Garofano rosso*, allorché aveva indicato quali fossero i difetti del romanzo in quanto genere e li aveva principalmente ricondotti all'uso di un «linguaggio» ormai superato, «che deve dare in pensieri e parole di personaggi, in caratteristiche individuali, insomma in forme esplicite e raziocinanti, anche quanto di

²²⁰ Si veda la lettera indirizzata a Dionys Mascolo il 15 giugno 1949, *AP*, p. 258.

²²¹ Cfr. Augusto Grosso, *L'ultimo romanzo "La dama di Messina" [sic]*, «Il popolo nuovo», 17 luglio 1949: «E che Vittorini stia attraversando una crisi di natura ideologica appare evidente dall'incertezza in cui si dibattono i suoi personaggi, dal frequente spezzarsi del tenue filo conduttore e infine dalla stessa catastrofe che giunge gratuita, e che non risolve nulla».

²²² La già citata recensione di Ferrara, ad esempio.

implicito e non caratterizzabile si muove nello scrittore come movimento in genere dell'uomo, della specie umana, delle sue generazioni storiche. Cioè non riesce ad essere *musica* e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione». ²²³

Andando avanti nell'argomentazione, Vittorini fa poi riferimento alle potenzialità del melodramma di «portarci a vedere una realtà al di sopra dei nostri dati di confronto», ²²⁴ e individua i difetti del genere romanzesco proprio nella sua incapacità di trovare «qualcosa» ²²⁵ che possa costituire l'equivalente della musica per il melodramma, di qualcosa, cioè, «che sappia tenere soggetti a se stessa e accettabili secondo se stessa i singoli elementi di realtà che studia e raffigura», ²²⁶ proprio grazie alla sinergica presenza dell'«azione» e della «musica», dalle quali, appunto, «risulta» ²²⁷ il suo specifico linguaggio. I «motivi consumati solo in rapporto all'azione, quasi teatralmente» che Vittorini individua nelle *Donne di Messina*, dunque, sono difettosi proprio perché mancano di una seconda componente – che nel melodramma è quella musicale, mentre nel romanzo dovrebbe essere quella poetica – in grado di elevare a poesia la prosa. E il risultato è che, mentre avrebbe dovuto divenire poesia, la prosa finisce per divenire filosofica, intellettualistica, «da studio». ²²⁸ Tornando, ancora una volta all'articolo di Falqui, è nelle battute iniziali che possiamo cogliere come la ricerca di un nuovo linguaggio romanzesco, capace di uscire dagli schemi rigidi implicitamente imposti dal neorealismo, fosse una esigenza sentita da scrittori e critici:

Poco tempo addietro, in conseguenza di tutta una serie di impressioni ch'eravamo venuti analizzando e annotando durante il corso di alcune letture romanzesche, ci accadde di osservare che molto probabilmente, dal fondersi del proseguir lungo di certa poesia col poeticheggiar breve di certa prosa, sarebbe potuta scaturire, in accorta mistura e misura di problemi attuali e di risonanze antiche, di istanze intime e di esigenze sociali, una nuova sorta di narrativa epico-lirica. La quale avrebbe assunto anche un suo particolare significato di opposizione, se non di reazione, all'eccessivo dilagare della corrente realistica. ²²⁹

²²³ Elio Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, cit., pp. 431-432.

²²⁴ Ivi, p. 435. Come scrive Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 128, infatti, in Vittorini «il dato storico è continuamente superato per puntare sull'aspetto umano della vicenda e sulla sua emblematicità».

²²⁵ Ivi, p. 434.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Questa, come le citazioni precedenti, ivi, p. 435.

²²⁸ Ivi, p. 437.

²²⁹ Enrico Falqui, *Epica e lirica nel nuovo romanzo*, cit.

Il riecheggiamento delle affermazioni vittoriniane è evidente, soprattutto perché il critico mostra di condividere l'impostazione del pensiero teorico vittoriniano, suggerendo di rileggere il romanzo proprio alla luce degli aspetti innovativi che – al netto delle imperfezioni, dei difetti, delle necessarie riserve – esso è in grado di suggerire, se non come esperimento riuscito almeno come prima traccia per le prove future.

Il sovvertimento della forma romanzo, dunque, passa non solo attraverso la critica del romanzo tradizionale, avviata nel 1929 con *Scarico di coscienza* e proseguita, per fermarci al periodo qui preso in esame, alla *Prefazione al Garofano rosso*, ma anche attraverso la messa in discussione della chiusura stessa del romanzo da parte del suo autore. Ciò avviene in un duplice senso: *dall'interno*, attraverso l'affermazione finale del narratore che decide di chiudere il romanzo in quel preciso punto non tanto perché ritenga esaurita la materia a sua disposizione,²³⁰ bensì per ragioni puramente narrative; e *dall'esterno*, con la scelta di Vittorini di rimettere mano al romanzo già all'indomani della sua recente pubblicazione.

Scriverà, infatti, alcuni anni dopo, nel pieno del “silenzio” vittoriniano, Leone Piccioni:

[Vittorini] non è riuscito a consegnarci ancora completo il ritratto di sé, la misura delle sue possibilità. Che sono di intensità e scandaglio profondissimi, di livello e di ampiezza tali da potersi definire più che europei, ché di Vittorini è una possibilità lirica senza limiti, sua una intelligenza e vigilanza critica apertissime, suo il senso del mondo d'oggi e della società, suo il coraggio di riconoscere i propri errori nelle diverse, e temporaneamente da lui approvate, teorie di interpretazione dei fatti sociali e di costume, suo è un entusiasmo che in altri è oggi completamente bandito, sua una capacità e lena di lavoro esemplare, e infine sua la possibilità di immaginare, creare e svolgere una vicenda drammatica, su un piano di partecipazione corale. Le sue prove maggiori sono forse fin qui mancate per una mancanza di ordine e di struttura nel suo lavoro narrativo. Una idea felice ne fa sorgere un'altra, felice anch'essa, e via via, in un accavallamento continuo, e tuttavia ricchissimo, ma che porta a perdere di vista una conclusione compiuta. Si ha l'impressione del non finito: tutto (anche il discorso letterario) parrebbe poter continuare indeterminatamente. [...] È un lavoro in corso il suo: e forse negli ultimi libri non si dovevano riconoscere che tappe di questo lavoro di avvicinamento, lavoro di appassionante ricerca.²³¹

²³⁰ Citiamo ancora Falqui: «Sicché il romanzo – stando alla spiegazione dell'autore –, non essendo esaurita la realtà presavi in esame, si sottrae ad ogni conclusione e rimane interrotto quasi nella promessa di una continuazione con “un'altra storia”».

²³¹ Leone Piccioni, *La narrativa d'oggi e l'esempio del Verga*, «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.

PARTE TERZA

Le donne di Messina.

Le carte d'archivio e l'edizione del 1964.

CAPITOLO 5

Gli anni 1950-1964. Silenzio e riscrittura.

1. «Il dilemma tra lo scrivere e il non scrivere». ²³²

La pubblicazione della prima edizione in volume delle *Donne di Messina* consente a Vittorini di compiere un bilancio non solo sull'opera appena edita ma anche sull'intera sua produzione letteraria, segnando, di fatto, uno spartiacque fra un periodo di intensa attività – giustificato con la necessità di mantenere un costante rapporto con il proprio pubblico – e uno di “silenzio”,²³³ nel quale le pubblicazioni si diradano e l'autore si dedica per lo più alla riedizione di opere già presentate al pubblico (è il caso di *Uomini e no* e di *Sardegna come un'infanzia*) o alla pubblicazione di testi risalenti agli anni precedenti e ancora inediti, o pubblicati in brevi stralci (*Erica e i suoi fratelli* e *La garibaldina*), oltre che alla stesura delle numerose opere rimaste incompiute e pubblicate postume, dalle quali emerge la volontà dell'autore di continuare nella propria ricerca letteraria senza tuttavia affiancare a essa il desiderio di un riscontro con il pubblico (o, forse, ritenendo quei testi ancora troppo immaturi per affrontare il rischio di una pubblicazione²³⁴), fra le quali occorre senz'altro ricordare *Le città del mondo*. Il lavoro compiuto in vista della nuova edizione delle *Donne di Messina*, dunque, diventa un campo entro il quale si svolge la continua e progressiva verifica della propria poetica, nel corso delle parallele ricerche e sperimentazioni condotte sia in ambito editoriale (come l'esperienza dei “Gettoni”, del

²³² Ettore Allodoli, recensione a *Le donne di Messina*, cit.

²³³ Scrive Vittorini a Vasco Pratolini, il 24 settembre 1950 (*AP*, p. 340-342, la citazione a p. 342): «È un modo agnostico di stare in disparte, questo?». Sul silenzio vittoriniano si veda Walter Pedullà, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1972, in particolare il capitolo intitolato *Il massacrante silenzio di Vittorini*.

²³⁴ Scrive infatti in una lettera a Bompiani, dell'8 ottobre 1959 (pubblicata in *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 537): «Scrivere non posso farne a meno ma pubblicare posso farne a meno sì, e per il momento ho proprio bisogno di farne a meno».

«Menabò», della consulenza in Mondadori²³⁵) sia nell'ambito della personale indagine sulla modernità che sfocerà negli appunti delle *Due tensioni*.²³⁶ A completare il quadro, *Diario in pubblico*,²³⁷ nel quale Vittorini condensa, mascherandolo da compendio delle proprie pubblicazioni più o meno recenti (così hanno inteso taluni), il proprio percorso poetico, culturale e ideologico, e lo mostra al pubblico, con un giudizio *ex post*, facendo dialogare antiche e nuove idee:

Diario in pubblico è poi il prodotto più originale e attuale di quell'attività di intellettuale-editore che a partire dal 1951 rappresenta il risvolto positivo del suo insoddisfatto e travagliato lavoro e silenzio d'autore. Si può dire che esso finisce per assumere un duplice significato: di risvolto positivo e al tempo stesso di interruzione di quel silenzio.²³⁸

Indagare il quindicennio che separa le due edizioni delle *Donne di Messina* implica dunque un approfondimento su cosa questo periodo abbia significato per l'autore ed è utile anche a tratteggiare una possibile scansione temporale in grado di seguire l'evolversi e lo stratificarsi delle correzioni sul romanzo, che l'autore – contraddittoriamente – colloca in momenti diversi degli anni '50 e, in ultimo, a ridosso della pubblicazione.

Sebbene, infatti, già il 15 giugno 1949 Vittorini avesse scritto a Dionys Mascolo che «vi sta adesso lavorando alla terza versione» e che «pubblicherà la variante come un libro nuovo»,²³⁹ e a Robert Penn Warren che «vi torna a lavorare all'indomani della pubblicazione, un po' ogni tanto»,²⁴⁰ occorreranno quindici anni e numerosi ripensamenti prima di dichiarare conclusa la riscrittura del romanzo. Del resto, e ciò si ricollega con quanto detto sopra circa le possibili ragioni del “silenzio” vittoriniano, è lo stesso autore ad ammettere, nella lettera ora citata al poeta americano, che *Le donne di Messina* «È un libro in costruzione che ho pubblicato troppo presto», affermazione che da un lato funge da giustificazione per i difetti del volume del 1949 e dall'altro previene le

²³⁵ Scrive Giuseppe Lupo nella sua Introduzione a *Il menabò di Elio Vittorini (1959-1967)*, Torino, Aragno, 2016, p. VIII: «Tutto lascia presagire che dal dopoguerra alla sua morte [...] egli sia alla ricerca di percorsi lontani dal tradizionale rapporto tra scrittura e opera da portare a termine, che cioè stia camminando fuori dall'orizzonte di una letteratura vissuta come esperienza individuale, come corpo a corpo con la pagina bianca».

²³⁶ Citiamo ancora dalla *Introduzione* di Lupo (ivi, p. IX): tutte le iniziative collocate durante il periodo di “silenzio” «rispondono a una medesima esigenza: vivere la letteratura quale chiave per interpretare i fenomeni storici e antropologici del tempo contemporaneo, utilizzare le parole come strumento d'indagine e di conoscenza del presente».

²³⁷ Sulla storia dell'edizione, si vedano Raffaella Rodondi, *«Diario in pubblico»: testi e testo*, in *Il presente vince sempre*, cit., pp. 223-336, l'Introduzione di Fabio Vitucci in Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, a cura di Fabio Vitucci, con un testo di Italo Calvino, Milano, Bompiani, 2016, pp. 5-16 e, in ultimo, Maria Rizzarelli, *«Qualcosa che somiglia al latte e al miele»*. *Le ragioni di un'autobiografia in pubblico*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 113-125.

²³⁸ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 273.

²³⁹ Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 15 giugno 1949, in *AP*, p. 258.

²⁴⁰ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, ivi, p. 284.

eventuali pressioni circa la consegna della nuova versione. Che Vittorini fosse determinato a non diffondere ulteriormente l'opera, per altro, è confermato dal fatto che ogni traduzione per il mercato straniero fu bloccata.²⁴¹

I ripensamenti che avevano interessato la poetica vittoriniana, insieme a una mutata situazione politica e culturale in Italia comportano, come si è già anticipato nei due capitoli precedenti, la necessità di rimettere mano a un libro che appariva sì già logoro nello stile e nei motivi, ma che tuttavia pareva contenere elementi che, sviluppati ulteriormente o diversamente, avrebbero potuto fornire materia utilizzabile anche percorrere vie nuove. Proprio in questo aspetto risiede l'importanza del romanzo nell'intera opera vittoriniana: a fronte di romanzi iniziati e lasciati incompiuti, *Le donne di Messina*, nonostante gli acclarati difetti, continuava a "parlare" all'autore e a rivelarsi un necessario punto di riferimento. È emblematico, in proposito, ricordare che, tra la fine del '49 e l'inizio del '50²⁴² Vittorini stava lavorando alla stesura della *Garibaldina*,²⁴³ (che verrà pubblicato con il titolo *Il soldato e la Garibaldina* nel corso del 1950 su «Il Ponte») e che fu proprio la revisione già in cantiere delle *Donne di Messina* a causare continue interruzioni alla stesura del nuovo romanzo («Vi lavoro senza la minima fretta, e dedico invece il più del mio tempo e della mia capacità di essere assiduo alla revisione di cui hai sentito parlare per le *Donne di Messina*»²⁴⁴), revisione che, unita agli eventi che si stavano consumando in Corea²⁴⁵ e alla nuova ispirazione delle *Città del mondo*²⁴⁶ provocò il

²⁴¹ Cfr. *ibidem*: «E vorrei che la traduzione francese come l'americana fossero eseguite sul testo modificato. Laughlin aspetterà. Ha altro da pubblicare prima. I francesi invece non vorrebbero aspettare. I libri così piacciono loro più dei libri finiti e mi tocca promettere di continuo che ho bisogno solo di un altro mese perché mi accordino di aspettare ancora. D'altra parte non posso dedicare tutto il mio tempo a un lavoro di correzione, mentre ho in testa nuovi motivi che pure vogliono essere scritti» e la lettera dell'8 giugno 1949 inviata a Michel Arnaud, *ivi*, p. 256: «Voglio ancora ridurre e ridurre nella prima parte, anche nella seconda, e poi riscrivere completamente la terza. Voglio arrivare a farlo prima che tu ti metta tradurlo. [...] Ma appena cominci a tradurre avvertimi e io ti manderò quello che avrò già fatto». Una prima (e parziale) prova di traduzione, tuttora inedita, verrà approntata da Elaine Fritzel Spina (il testo dattiloscritto, con correzioni manoscritte di Vittorini, è conservato in APICE, FEV, U.A. 6, busta 14, fasc. 11 "Le donne di Messina", dattiloscritti della traduzione inglese"), mentre gli altri materiali archivistici relativi alla traduzione del romanzo sono attualmente conservati nel fondo "New Directions Publishing Corp. New Directions Publishing Corp. records, circa 1932-1997" della Houghton Library, Harvard Library, Harvard University. La traduzione americana uscirà, per la casa editrice New Directions di James Laughlin, nel 1973, con traduzione di Frances Frenaye e Frances Keene. Anche per la traduzione, dunque, si potrebbe parlare di riscrittura.

²⁴² «*La garibaldina*, fu scritta tra il dicembre del '49 e il maggio del 1950» scrive l'autore nella *Nota* posta in appendice all'edizione Bompiani del 1956, ora in *ONI*, p. 567.

²⁴³ Cfr., oltre alle *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, in *ONI*, pp. 1240-1243, anche Giovanna Gronda, *La Garibaldina*, in *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 363-368 e Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 172-173.

²⁴⁴ *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, a cura di Leone Piccioni, ERI, Torino, 1951, pp. 102-106, ora in *LAS II*, pp. 593-596, la citazione alle pp. 595-596. La dichiarazione è antecedente di un anno rispetto alla data di pubblicazione indicata, poiché le interviste furono trasmesse alla radio tra marzo e ottobre 1950.

²⁴⁵ Si veda Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 172.

²⁴⁶ Elio Vittorini a Donald Heiney, 18 luglio 1953, in *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 199-200.

conseguente abbandono del progetto di un “seguito”.²⁴⁷ *La garibaldina* apparve, infatti, nel 1956, in volume insieme a *Erica e i suoi fratelli* con alcune varianti rispetto alla prima edizione ma con una struttura e una diegesi sostanzialmente invariate, mentre il “seguito” è rimasto inedito (salvo la pubblicazione di «alcuni brani [...] con adattamenti e varianti» pubblicati sulla «Fiera Letteraria» nell’ottobre ’50²⁴⁸) fino alla pubblicazione, nel 1971, su numero 17 di «Strumenti critici» (alle pp. 49-76).²⁴⁹

Occorrerà dunque intrecciare e far interagire fra loro eventi strettamente biografici, eventi storici significativi per la storia italiana e mondiale, attività editoriale e progetti d’autore per comprendere le ragioni e le modalità della riscrittura delle *Donne di Messina*. La revisione si avvia, infatti, immediatamente, e procede contemporaneamente alle numerose iniziative editoriali prese in carico da Vittorini, che forniscono elementi utili a comprendere quali fossero i nuovi interessi di ricerca dell’autore e, soprattutto quali fossero gli indirizzi che intendeva dare al romanzo e alla letteratura italiana contemporanea.

La costante che caratterizza ogni iniziativa vittoriniana (dal «Politecnico», ai “Gettoni” al «Menabò», come ha infatti sintetizzato Gian Carlo Ferretti, è in definitiva la ricerca di *novità*, intesa come:

l’interazione fra la spregiudicatezza editoriale e discorso o battaglia intellettuale in funzione di un’idea di letteratura e cultura, anche attraverso autori e opere di valore diverso; l’uso dei testi, tra prevaricazione e tensione maieutica e creativa; la ricerca del “nuovo”, e il senso del presente e dell’attuale.²⁵⁰

È lo stesso Vittorini, seppur con indicazioni talora contraddittorie, a indicare i tempi della revisione, che, non a caso, coincidono con eventi pubblici o privati rilevanti per gli sviluppi dell’opera. Prendiamo avvio dalla nota anteposta al romanzo:

Una prima stesura di questo libro è stata pubblicata quattordici anni fa e non è mai stata, per mio esplicito desiderio, ristampata. L’attuale stesura è frutto di una revisione eseguita a intermittenze nel ’52, nel ’57 e nell’inverno di quest’anno. Divisa in due parti, essa è da

²⁴⁷ Dichiarerà l’autore in *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta*, a cura di Carlo Vigoni, «La Fiera letteraria», VII, 36, 7 settembre 1952, pp. 1-2, ora in *LAS 2*, pp. 648-651, la citazione a p. 650: «Non ho mai saputo ritrovare interesse a un lavoro narrativo da cui mi sia toccato di staccarmi per qualche tempo. [...] un quarto libro che cominciai dopo pubblicato le *Donne di Messina* l’ho dovuto abbandonare (per una interruzione che mi portò ancora una volta a impegnare altrimenti il mio interesse umano) nei primi mesi dell’anno scorso».

²⁴⁸ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 1244.

²⁴⁹ Si è già fatto riferimento alla vicenda editoriale di questo testo nel cap. 1, al quale rimandiamo.

²⁵⁰ Gian Carlo Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., p. 213.

considerare, rispetto all'originaria, solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda.²⁵¹

Vittorini rivela dunque i tre momenti durante i quali avrebbe svolto la revisione, senza menzionare, tuttavia, il periodo immediatamente successivo alla pubblicazione del romanzo (il 1949-1950), durante il quale, almeno stando alle dichiarazioni riportate nelle pagine precedenti, egli aveva già dato inizio al processo di riscrittura, ben chiaro nelle sue linee generali sin da principio, ma che va cristallizzandosi nei risultati progressivamente ottenuti nel corso del decennio. In altre occasioni, tuttavia, l'autore aveva indicato date differenti, ma comunque significative per le ragioni che suggeriremo a breve: in una lettera del 23 maggio 1963 indirizzata a Valentino Bompiani,²⁵² infatti, l'autore mostra la propria incertezza tra il 1951 (la lezione definitiva) e il 1952, e colloca il secondo momento nel 1954 (e non nel 1957).

Non deve passare inosservata o esser giustificata come imprecisione l'oscillazione fra questi anni,²⁵³ poiché tutti rappresentano momenti decisivi dell'evoluzione del pensiero vittoriniano, che egli stesso intende valorizzare all'interno dell'ennesimo tassello della propria autobiografia ideale. Si deve dunque cogliere in essi, oltre che una indicazione "realistica" dei tempi della revisione, una suddivisione "ideale", entro la quale egli ha inteso collocare i diversi momenti del lavoro, indicandone le tappe principali.

L'indicazione del 1951 ci porta direttamente al progetto dei "Gettoni",²⁵⁴ collana varata appunto in quell'anno, che ha un ruolo determinante nella ricerca sul romanzo condotta da Vittorini in quel decennio: «una letteratura che sappia insieme aprirsi alla più concreta realtà del mondo e dell'esperienza e conservare una tensione viva di ricerca

²⁵¹ *DM2*, p. 4.

²⁵² La redazione dattiloscritta con correzioni manoscritte è conservata in APICE, FEV, serie 1, busta 1, "Corrispondenza inviata", mentre in F-RCS, ACEB, 315 si trova una copia con le lezioni definitive e priva di interventi manoscritti; uno stralcio in Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *QN II*, p. 922.

²⁵³ Vittorini, per altro, non è nuovo a questo genere di incongruenze: nell'Avvertenza a *Diario in pubblico* pone come avvio del lavoro di assemblaggio l'«autunno 1955», mentre nell'edizione francese (*Journal en public*, Parigi, Gallimard, 1961) indica – e Rodondi (*Il presente vince sempre*, cit., p. 303) ritiene che sia una variante d'autore – la data del maggio 1956. Si veda anche Rodondi, *ivi*, pp. 97-97 nota 182 per le oscillazioni nella datazione di *Conversazione in Sicilia*.

²⁵⁴ Ampia è la bibliografia in proposito, alla quale rimandiamo al fine di concentrarci sul valore che l'esperienza einaudiana ebbe rispetto al romanzo oggetto della presente tesi. Senza la pretesa di esaustività, rimandiamo dunque a: Gian Carlo Ferretti, *La stagione dei Gettoni*, in *Id.*, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981², pp. 367-373; Elio Vittorini, *I risvolti dei Gettoni*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988; Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., in particolare i capitoli VII e VIII, pp. 209-272; Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; Raffaele Crovi, *Vittorini cavalcava la tigre: ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006; *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupò, 3 voll., Torino, Aragno, 2007; Raffaella Rodondi, nota a *I risvolti dei «Gettoni»*, in *LAS 2*, pp. 629-631; Silvia Cavalli, "I gettoni" di Elio Vittorini tra esperimento e memoria, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 505-516.

stilistica».²⁵⁵ È all'indomani della chiusura del «Politecnico», con la breve ma fondamentale parentesi della collana “Politecnico biblioteca”, che si possono rintracciare le prime idee riguardo ai “Gettoni”, la celebre collana sperimentale da lui diretta fino alla chiusura nel 1958, grazie alla quale Vittorini ebbe modo di dare spazio ad autori esordienti che, a suo parere, avrebbero impresso un nuovo indirizzo alla narrativa italiana, traghettandola dal neorealismo²⁵⁶ alle nuove possibilità indicate anche dallo sviluppo industriale:²⁵⁷ «“I Gettoni” [...] suscita immagini metalliche e cittadine»,²⁵⁸ scrive infatti Vittorini a Calvino, giustificando la scelta del nome della collana. Ed è proprio questa la direzione presa dalla nuova edizione delle *Donne di Messina*: non più un'autarchica utopia contadina, ma – nel corso degli anni – un avvicinamento verso la città, intesa come unica possibilità di progresso.²⁵⁹

A questa prospettiva tematico-ideologica si accompagna necessariamente una ricerca condotta in seno alla “pura” ricerca letteraria, che comporta l'abbandono della «militanza» che aveva caratterizzato «Il Politecnico», in favore della «sperimentazione» letteraria, con la conseguente attenzione rivolta non più verso il valore documentario del libro ma verso il «testo letterario autonomo»,²⁶⁰ con un netto distacco dalla prospettiva

²⁵⁵ Sandro Briosi, *Elio Vittorini*, «Il Castoro», 43-44, settembre 1975, p. 130.

²⁵⁶ È pubblicata nel 1951 la già citata inchiesta promossa da Carlo Bo.

²⁵⁷ L'industria non è, dunque, «di per sé portatrice di nuova verità», come precisa Virna Brigatti nell'ultimo capitolo di *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 268, «ma ancora una volta la letteratura, essa stessa, deve essere capace di misurarsi con questa nuova istanza e darsi una forma che sia all'altezza delle nuove sfide che la modernità avanzata pone». Il tema “letteratura e industria” ha dato vita, sulla scia delle riflessioni contenute nel n. 4 di «menabò», a una lunga serie di studi e ricerche. Ci limitiamo, dunque, a segnalare i più significativi ai fini del presente lavoro: *Letteratura e industria*, a cura di Roberto Tessari, Bologna, Zanichelli, 1976; *Scrittori e industria: dal «Menabò» di Vittorini e Calvino alla «letteratura selvaggia»*, a cura di Elisabetta Chicco Vitzizzai, Torino, Paravia, 1982; *Letteratura e industria*, atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., vol. 2, Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997; *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Levia Gravia», 14, 2012 (in particolare Stefano Giovannuzzi, «*Industria e letteratura*». Vittorini, «Il menabò» e oltre: metamorfosi di un dibattito, pp. 1-42), e infine l'antologia *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo, Roma-Bari, Laterza, 2013; Silvia Cavalli, *Progetto Menabò (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.

²⁵⁸ Elio Vittorini a Italo Calvino, 25 febbraio 1951, in *AP*, p. 363.

²⁵⁹ Come mette in rilievo Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»: dal «Menabò» alle Donne di Messina (1964)*, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, numero monografico di «Levia Gravia», XIV, 2012, p. 76, i partigiani sono «figure [...] ambivalenti, e la direzione che indicano è lungi dall'essere utopica: il progresso che incarnano rimanda a una possibilità di liberazione, più che a una liberazione effettiva». Della stessa autrice si veda anche la tesi di dottorato «*Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla*». *Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972*, Université de Grenoble e Università degli Studi di Pisa, a.a. 2011/2012.

²⁶⁰ Questa citazione, come le due precedenti, è tratta da Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 214.

neorealista²⁶¹ (populista, naturalista) e dalle strutture narrative “tradizionali”, e dunque dal romanzo lungo.²⁶²

Non mancano, tuttavia, le contraddizioni. Emblematico, in tal senso, è il caso di *Fausto e Anna* di Cassola, uscito nel 1952 ma scritto nel 1949, sul quale, come ricostruito da Gian Carlo Ferretti, si consumò uno degli scambi d’opinione più vivaci tra Vittorini e Calvino.²⁶³ Mentre Calvino esprime le sue riserve verso il romanzo,²⁶⁴ Vittorini invece ne sostiene la pubblicazione, perché vede il personaggio di Fausto

come rappresentativo di un intellettuale in crisi nel quale [...] può ritrovare molto della sua esperienza recente, anche se la vicenda del romanzo si svolge tra fascismo e Liberazione: il rifiuto e la negazione della politica, l’affermazione di un mondo privato chiuso e autosufficiente, la contrapposizione della ragione morale alla ragione politica, eccetera. Tanto da farlo passare sopra la lunghezza quasi programmatica del romanzo e la presenza di un nucleo di valori e sentimenti tradizionali di sapore ottocentesco: suoi dichiarati bersagli critici.²⁶⁵

È la capacità di Cassola «di cogliere tutto quanto dell’animo umano nasce e muore ad ogni variazione dei tempi»,²⁶⁶ a conquistare Vittorini, in deroga alla ricerca di romanzi dall’impianto sperimentale e, soprattutto, non troppo lunghi, che intendeva proseguire nella direzione della «concentrazione» narrativa²⁶⁷ che già aveva ispirato la prima revisione delle *Donne di Messina* e che risponde a «un’istanza antitradizionale».²⁶⁸

La nascita della collana comporta, inoltre, una modifica del rapporto con il pubblico e dell’idea di “cultura per tutti”: «cadono le istanze di divulgazione e formazione, di

²⁶¹ I temi affrontati dai romanzi inseriti nella collana sono così riassunti da Ferretti, *ivi*, p. 250: «una ricognizione sulla storia italiana recente e sulla cronaca presente [...], sulla guerra, Resistenza e dopoguerra, sulle relative generazioni e sulle realtà regionali e sociali contemporanee [...] mondo provinciale e metropolitano, popolare e piccolo-borghese, contadino e industriale, operaio e intellettuale».

²⁶² Anche questi aspetti troveranno applicazione nelle “nuove” *Donne di Messina*, dopo essere stati al centro dell’autocritica vittoriniana, come si è visto, già durante la prima revisione del romanzo.

²⁶³ Riportiamo ancora le parole di Gian Carlo Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., p. 225: «Rispetto al distacco di Vittorini dal PCI e dalla politica, alla sua scelta di un’*autonomia separata*, alla sua tensione sperimentale sempre più divergente dalla tradizione naturalistica e ottocentesca di ritorno, Calvino ha un rapporto ancora molto attivo con la stampa e le organizzazioni comuniste, pur tra disagi, insofferenze e problematizzazioni più o meno implicite e sfumate».²⁶³ Sul rapporto tra Vittorini e Cassola, cfr. Alba Andreini, *Vittorini e Cassola*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 199-210.

²⁶⁴ «In fondo il libro potrebbe intitolarsi “come si diventa democristiani”», scrive in una lettera a Muscetta il 17 luglio 1951, citata in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 52 nota 3.

²⁶⁵ Gian Carlo Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., pp. 226-227.

²⁶⁶ Elio Vittorini, risvolto di Carlo Cassola, *Fausto e Anna*, Torino, Einaudi, 1952, ora in *LAS 2*, p. 662.

²⁶⁷ Espresi nelle lettere inviate a Dionys Mascolo il 1° giugno 1948, a Ernest Hemingway nel novembre 1948, e a Robert Penn Warren il 18 dicembre 1949, ora in *AP*, rispettivamente alle pp. 170-173 (la citazione a p. 172), 214-215 (la citazione a p. 215) e 284-286 (la citazione a p. 284).

²⁶⁸ Gian Carlo Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., p. 174.

popolarità più o meno dinamica e velleitaria, mentre si ricompone pienamente quella sintonia tra avanguardismo e mercato elitario»,²⁶⁹ come si evince in un articolo comparso sulla «Nuova Stampa» il 17 luglio 1951:²⁷⁰

La questione è che il pubblico si comporta sempre da «oppresso», almeno in arte, di fronte alle cose che crede di non capire. Pretenderebbe che l'artista vivente rispondesse alle sue esigenze «attuali». Non sa che l'arte può rispondere solo ad esigenze ancora «potenziali» (non ancora avvertite, non ancora coscienti) dei contemporanei.

che riprende, non a caso, i termini della polemica espressa in occasione della conferenza ginevrina del 1948,²⁷¹ indicata a più riprese da Ferretti (*L'editore Vittorini*) come un momento determinante per l'evoluzione della personalità vittoriniana, ma anche in un'intervista comparsa nel 1952 su «La Fiera letteraria», nella quale Vittorini si esprime come segue:

vi è un pubblico che ritrasmette, trasformandolo, quello che riceve. È per quest'ultimo pubblico che io cerco di scrivere. E non m'importa che il suo numero sia di solito scarso e raggiunga le molte migliaia solo in momenti speciali. [...] E la più preziosa possibilità dell'arte è appunto di captare queste esigenze che non sappiamo ancora di avere, queste domande che non sappiamo di porre, e di renderle note.²⁷²

Il 1951 è anche l'anno del definitivo distacco dal PCI, un distacco che si segna idealmente con la pubblicazione dell'articolo *Le vie degli ex-comunisti*, comparso su «La Nuova Stampa» il 6 settembre 1951,²⁷³ nel quale Vittorini fornisce le ragioni dell'allontanamento dal partito e prende posizione nei riguardi del proprio rapporto con esso. Un passaggio pare particolarmente interessante per il discorso qui condotto, quello in cui Vittorini afferma che l'allontanamento dal partito da parte degli intellettuali italiani non fosse dovuto a «un

²⁶⁹ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 213-214. Questi elementi si uniscono anche a una considerazione negativa dei mezzi di comunicazione che si andavano diffondendo in modo via via più capillare provocando un impoverimento complessivo della cultura: «Vittorini teorizza una distinzione tra la “diffusione” che caratterizza “il giornale, il cinema”, “la radio”, e “la preoccupazione dell’espressione”, il lavoro di laboratorio che caratterizza invece “una rivista” [...] istituendo un livello pratico, strumentale, e condizionato dai “mezzi politici”, e un livello creativo, innovativo, libero da questi condizionamenti», Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 214 (le citazioni tratte da *Le riviste di cultura e il nostro tempo*, «Il Nuovo Corriere», 11 luglio 1952, p. 3, ora in *LAS* 2, pp. 642-643).

²⁷⁰ Elio Vittorini, *La campana del Caravaggio*, «La Nuova Stampa», 17 luglio 1951, p. 3, ora in *LAS* 2, pp. 603-607, la citazione che segue a p. 604.

²⁷¹ In particolare, riguardo al fatto che le opere del passato, per via della lontananza temporale, riescono a trasmettere un messaggio più vivo di quelle attuali, che rimangono da decifrare nel loro significato universale. Cfr. *LAS* 2, pp. 530-531.

²⁷² Elio Vittorini *cerca un pubblico che ritrasmetta*, a cura di Carlo Vigoni, «La Fiera letteraria», VII, 36, 7 settembre 1952, pp. 1-2, ora in *LAS* 2, pp. 648-651, la citazione a p. 649.

²⁷³ Ora in *LAS* 2, pp. 612-616. Cfr. le note di Raffaella Rodondi all'articolo contenute ivi, pp. 617-621. Sul travagliato rapporto tra Vittorini e il PCI si veda Nello Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1948*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

mutamento ideologico» bensì a un sentimento di «amarezza storica»,²⁷⁴ poiché la loro adesione al comunismo era legata all'antifascismo («valutandolo in base all'aspetto storico che URSS e partiti associati assumono mentre lottano contro il fascismo»²⁷⁵) e, ora che esso era stato sconfitto, non si riconoscevano nelle scelte politiche dell'Unione Sovietica.

Il campo sul quale si conduce questa polemica porta Vittorini a scontrarsi anche con il fratello Ugo, il quale propendeva per più rigide convinzioni filosovietiche. Particolarmente significativa appare la corrispondenza fra i due, risalente proprio alla fine del 1951,²⁷⁶ nella quale si evince come Vittorini conduca il suo discorso su un doppio piano, quello della politica, intesa come progetto da applicare all'interno della società, e quello, ormai noto, dei rapporti fra politica e cultura. Entrambi i temi, ad ogni modo, confluiscono in un'unica conclusione, incentrata sul concetto di libertà e sul suo rapporto con la ricerca della verità:

io credo che la verità socialista sia solo un piccolo elemento di verità da utilizzare con altri infiniti elementi per andare avanti nella ricerca della verità, la quale ricerca deve esser continua in quanto la verità è mutevole e illimitata. Per cui bisogna anzitutto che l'uomo sia libero [...] perché una verità qualunque salti fuori nell'attrito con la menzogna e l'impostura stessa, e la bellezza salti fuori nell'attrito con la meschinità e l'idiozia.²⁷⁷

È proprio quello ora indicato il contesto entro il quale collocare il mutamento del finale, poiché le prime riserve sulla conclusione del romanzo vengono formulate da Vittorini proprio in termini che si possono assimilare a questo scritto: nell'ultima pagina di una copia del romanzo, conservata presso il Centro APICE, serie 5, U.A. 6, sottofasc. 5 (che in seguito indicheremo come AP1), infatti, la lotta partigiana viene definita un'«occasione perduta» (annotazione manoscritta sul margine destro della p. 490, si veda la Figura 7). A giustificare questo atteggiamento vi è la ferma convinzione (ben più antica rispetto alle polemiche con il partito) che il ruolo della cultura non sia quello di servire una causa difendendola attraverso il lavoro artistico e appoggiandone ogni scelta, cosa che la renderebbe statica, ma la continua ricerca della verità intesa come *libero movimento* di approssimazione progressiva:

²⁷⁴ Ivi, p. 615.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Elio Vittorini a Ugo Vittorini, metà novembre 1951 e 28 dicembre 1951, in *AP*, pp. 382-384 e 395-399.

²⁷⁷ Ivi, p. 397.

Ho tentato di convincere i politici a riconoscere che se una parte della cultura [(la divulgativa, la giornalistica, l'applicata, l'arte nella sua accezione minore)]²⁷⁸ *lavora direttamente per la civiltà* e può, come tale, piegarsi alle esigenze politiche, un'altra parte della cultura (la cultura nel suo senso maggiore, e specialmente la poesia, le arti) *lavora principalmente per la verità*, per la ricerca della verità, e non può dunque assecondare le esigenze immediate della politica senza il rischio di perdere ogni senso e ogni valore. I politici mi hanno risposto riconfermando la loro consueta concezione strumentalista della cultura, così io ho considerato fallito il mio tentativo, ho mandato al diavolo la mia rivista, e non mi interessa più di politica che nella misura minima di un cittadino qualunque che esercita il proprio diritto di voto. Che poi il mio lavoro di romanziere possa avere, direttamente o indirettamente, un significato anche politico è un'altra questione. Sarà in ogni caso un fatto *a posteriori* che non avrò cercato di produrre o provocare io stesso con le mie intenzioni.²⁷⁹

Sono queste considerazioni a comportare l'esplicita critica rivolta alla letteratura sovietica di *Letteratura e no*, intervento su «Risorgimento socialista»,²⁸⁰ al quale seguì la dura replica dell'«Unità»²⁸¹ nella quale si metteva in risalto come Vittorini si fosse trasformato nel «novello figliol prodigo nelle braccia della borghesia compiacente» per il suo «ridicolo tentativo di creare una teoria liberal-capitalista». ²⁸² L'articolo si scaglia poi contro l'elitarismo e l'intellettualismo delle opere vittoriniane, e in particolare dedica alcune significative considerazioni alle *Donne di Messina*:

Vorrebbe che, come nelle *Donne di Messina*, gli scrittori sovietici ci raccontassero di casa loro con quella forma stirata, contorta, a base di punti interrogativi e di cantilene, che ci fa sudare sulle prime pagine. Ma gli scrittori sovietici sono gente semplice, mica contorta [...] scriva anche lui qualcosa di buono, di semplice, che tutti possano capire.²⁸³

Difetti, quelli rilevati dal quotidiano allineato con PCI, che lo stesso Vittorini conosceva bene e aveva intenzione di correggere nel proprio romanzo, come la volontà di «concentrare» la narrazione dimostra.

²⁷⁸ Si rispetta la scelta del curatore di *AP*, che segnala fra parentesi quadre una porzione di testo cassata nell'originale.

²⁷⁹ Elio Vittorini, senza destinatario e senza data (anni '50), in *AP*, p. 234. Simili sono le ragioni che lo porteranno, nel 1960, a candidarsi come consigliere nelle liste comunali del PSI a Milano e a dimettersi immediatamente dopo l'elezione.

²⁸⁰ Elio Vittorini, *Letteratura e no*, «Risorgimento socialista», II, 15, 13 aprile 1952, pp. 1-2, ora in *LAS 2*, pp. 634-636.

²⁸¹ Anonimo, *Le piramidi di Vittorini*, «l'Unità», 24 maggio 1952, p. 3, citato in *LAS 2*, pp. 636-637.

²⁸² Entrambe le citazioni ivi, p. 636.

²⁸³ Ivi, p. 637.

Il 1952 potrebbe, dunque, essere indicato come l'anno che segue la prima significativa svolta, a fronte del 1951 nel quale, come si è visto, questo processo è ancora in corso: la scelta del 1952 per la nota dell'edizione pubblicata, allora, si giustifica proprio sulla scorta di questo possibile calcolo, che contravviene, per una volta, alla consueta abitudine vittoriniana di retrodatare le svolte della propria evoluzione poetica e ideologica.²⁸⁴ A confermare questa ipotesi interviene una testimonianza epistolare del 1954, la lettera del 18 luglio inviata a Donald Heiney, nella quale Vittorini descrive il lavoro fino a quel momento compiuto sul libro:

la revisione delle *Donne di Messina* ritarderà l'uscita di questo libro in America per molto tempo ancora. Io la cominciai tre anni or sono con intenzioni superficiali, ma poi mi accorsi che c'è da correggere piuttosto in profondità (soprattutto per alleggerire, per snellire, per chiarire nei personaggi stessi e non solo nella prosa). Ho potuto già correggere due parti del libro, in questo senso. Mi resta la terza parte, la più difficile. Il guaio è stato che dopo diversi mesi di lavoro di correzione, ho dovuto cedere alla voglia di scrivere un nuovo libro e ho interrotto il lavoro di correzione, mi sono dedicato completamente a questo nuovo lavoro. Ho pensato: *un lavoro di correzione si può sempre farlo*, ci si può sempre sforzare per correggere un libro, ma per scriverne uno bisogna farlo al suo momento, quando se ne ha veramente voglia. Così ora io aspetto di finire il nuovo libro, e sarà dopo averlo finito che riprenderò la revisione delle *Donne di Messina*. Comunque il mutamento, nelle *Donne*, sarà notevole, il libro com'è stampato ora in italiano è molto difettoso, e credo non valga la pena che Lei fatichi tanto a leggerlo com'è ora.²⁸⁵

All'altezza del '54, dunque, l'autore ha già compiuto la prima revisione, avviata tre anni prima – nel '51, ma forse anche prima, stando ad altre testimonianze epistolari che dicono di un Vittorini già impegnato con la revisione «all'indomani della pubblicazione» – con «intenzioni superficiali» (cfr. *infra* cap. 5, § 2.6), per poi sentire la necessità di una revisione più profonda, non solo stilistica ma anche contenutistica, alla quale aveva provveduto per due terzi del libro, lavorando su alcuni esemplari di *DMI*, sui quali interviene a più riprese usando penne di colore diverso (cfr. *infra*, cap. 5 §§ 2.1 e 2.6): la prima fase, a nostro parere, è individuata dall'uso dell'inchiostro nero e si può datare al 1951, mentre la seconda

²⁸⁴ Interrogato sulle ragioni di certe «sviste cronologiche», Vittorini rispose che «Nascono dal fatto che io non amo essere l'archivio di me stesso. [...] amo la "mistificazione onesta"». Cfr. Raffaele Crovi, *Dodici domande*, intervista a Elio Vittorini, ottobre 1953, in *LAS* 2, pp. 677-684, la citazione a pp. 681-682.

²⁸⁵ Elio Vittorini a Donald Heiney, 18 luglio 1954, ora in *Lettere (1952-1955)*, cit., pp. 199-200.

dall'uso dell'inchiostro rosso vivace, ed è collocabile entro il '54.²⁸⁶ Una conferma giunge dall'analisi del testimone conservato presso l'ACEB: la p. 342, infatti, contiene proprio l'indicazione «dic. 51» (scritta in inchiostro nero) sull'angolo superiore sinistro della pagina, che non può non riferirsi al momento in cui le correzioni sono state apportate. A questo punto l'autore aveva interrotto la revisione per lasciare spazio all'ispirazione delle *Città del mondo*, la cui scrittura è avviata proprio nel dicembre 1951 (cfr. la lettera sopra citata a Mascolo) e interrotta nel '54.²⁸⁷ Si può dunque concludere che, benché la maggioranza delle fonti indichi il 1952 come anno di avvio della revisione, essa era già iniziata in precedenza, sicuramente nel corso del 1951, così che il 1952 si può indicare solo come anno di conclusione di questa prima fase.

E lo stesso si può dire per le date 1954 e 1957, vista l'associazione delle due date più antiche e delle due più recenti, con la differenza che la maggiore distanza temporale fra i due anni dà agio a Vittorini di mettere in rilievo determinati aspetti storici o biografici piuttosto che altri. Se, infatti, il 1954 è caratterizzato dall'arresto del fratello Ugo,²⁸⁸ cui segue, l'anno dopo, l'improvvisa malattia e morte del figlio Giusto, il 1957, oltre a essere l'anno dell'uscita di *Diario in pubblico* e l'anno durante il quale l'esperienza dei "Gettoni" può dirsi ormai esaurita nella sua proposta innovativa,²⁸⁹ è l'anno che segue il XX Congresso del PCUS (con le dichiarazioni di Krusciov che avviano, com'è noto, il

²⁸⁶ Cfr. *infra*, cap. 5, § 2.6: l'uso degli inchiostri rossi, con i quali Vittorini ha proceduto al secondo e terzo momento di revisione, si interrompe prima dell'avvio della sezione "I cacciatori", quasi al termine della Seconda parte, mentre l'uso dell'inchiostro nero copre l'intero romanzo, a dimostrazione di come la prima revisione si fosse svolta con l'intento di predisporre in tempi brevi una nuova edizione, mentre le fasi successive abbiano rivelato la necessità di interventi più sostanziali e non risolvibili entro gli spazi bianchi dei margini.

²⁸⁷ Cfr. Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, pp. 944-949.

²⁸⁸ Sulla questione, cfr. Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 235-236, 238, 240, 271, dalle quali si apprende che il fratello era stato arrestato perché coinvolto nello scandalo INGIC, che vide indagati esponenti della DC accanto a quelli del PCI per finanziamenti illeciti e corruzione.

²⁸⁹ La collana chiuderà ufficialmente la produzione nel 1958, ma è nel 1957 che si riduce drasticamente la produzione a soli quattro volumi. Cfr. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 261.

processo di destalinizzazione) e i fatti d'Ungheria,²⁹⁰ eventi che consentono a Vittorini di uscire, faticosamente²⁹¹ e solo in maniera parziale, dal «silenzioso isolamento»:²⁹²

Un grosso evento pubblico può distrarmi purtroppo, e provocare un mutamento d'interessi nel mio lavoro come né meno una mia sventura (o ventura) personale.²⁹³

Se, infatti, nei primi anni '50 l'autore si era trovato nell'«orribile tempo» della guerra di Corea e dell'impossibilità di «scrivere per oggi stesso in un oggi che muta così rapidamente»,²⁹⁴ Vittorini torna ora guardare positivamente al futuro, non prima, però di aver chiuso, chiarendole, alcune questioni rimaste in sospeso negli anni passati: è dunque in questo contesto che occorre collocare la pubblicazione di *Diario in pubblico*, opera con la quale per altro, come notato da Rodondi,²⁹⁵ Vittorini conferma la validità di alcune sue posizioni precedenti e, soprattutto del proprio percorso intellettuale:

Non è un caso, forse, che proprio nella primavera del '56 si risolve a pubblicare in volume due «vecchie cose», *Erica e suoi fratelli* e *La garibaldina*; quasi a scrollarsi di dosso un passato che, nella nuova urgenza di confronto con la realtà, sente ormai come un impaccio. In quest'ottica la variante dell'edizione francese [di *Diario in pubblico*], che al «maggio 1956» ascrive l'ideazione del *Diario*, ben s'inquadra nella tendenza – tutta vittoriniana – a enucleare

²⁹⁰ Riportiamo l'opinione espressa “a caldo” da Vittorini su «L'Espresso», II, 47, 18 novembre 1956: i «tragici eventi di Ungheria [...] tolgono di mezzo le speranze sorte in questi ultimi mesi nei riguardi di un comunismo democratico e liberale» (citiamo da *LAS 2*, p. 759). Nelle note che seguono il breve passo, alle pp. 759-762, Raffaella Rodondi rileva come il tono della dichiarazione non lascia trasparire la reale preoccupazione con la quale Vittorini osservava a distanza lo svolgersi degli eventi, che invece si nota chiaramente nella corrispondenza inviata agli amici stranieri. Per un inquadramento generale sui rapporti tra Vittorini e la politica, si veda Irene Piazzoni, *La riflessione politica dell'ultimo Vittorini*, in *Il demone dell'anticipazione*, cit., pp. 121-143.

²⁹¹ Si veda la ricostruzione degli eventi fornita da Raffaella Rodondi in *LAS 2*, pp. 760-761, e in particolare la lettera inviata a Carocci, allora direttore di «Nuovi Argomenti», il 29 giugno 1956, nella quale Vittorini ammette di non essersi fatto un'idea chiara degli eventi e afferma che «Un lungo soggiorno in Jugoslavia gli ha tolto ogni voglia di discutere intorno a cose che per tanta gente significano concreta miseria e concreta rabbia più che tra gli stessi braccianti agricoli della Sicilia» (ivi, p. 761), parole sufficienti – aggiungiamo noi – a giustificare l'interruzione delle *Città del mondo*. Rodondi segnala inoltre che Vittorini attenderà l'uscita di *Diario in pubblico*, nel 1957, per esprimere la propria opinione riguardo ai fatti dell'anno precedente, collocandola a commento dell'estratto da *Le vie degli ex-comunisti*, «a sottolineare una continuità di pensiero che nell'evolversi della situazione storica vede confermata la propria validità e pertinenza operativa». È forse a queste pagine che Vittorini si riferisce quando ammette che, a seguito degli eventi ungheresi, era stato costretto a «rimettere a fuoco talune delle note» (*Caro Bompiani. Lettere all'editore*, cit., p. 535).

²⁹² Elio Vittorini a Massimo Bontempelli, Ambrogio Donini, Carlo Muscetta, Luigi Russo e Natalino Sapegno, 9 giugno 1950, in *AP*, 322 (la lettera non fu mai spedita). Cfr. anche Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 277. Nella stessa lettera Vittorini spiega le ragioni di tale silenzio: «Io sono stato, per tutto il periodo della guerra di liberazione per cinque anni dopo, così vicino ai comunisti da essere considerato tale e da considerarmi io stesso per tale. Una serie di polemiche intorno ai rapporti tra arte e politica, alcune delle quali svoltesi sulla stampa e altre sono a voce, mi ha successivamente portato a un silenzioso isolamento».

²⁹³ Elio Vittorini, *Romanzo interrotto*, lettera a Moravia e Carocci, «Nuovi Argomenti», 9, luglio-agosto, 1954, pp. 1-3, 65-66, ora in *LAS 2*, pp. 709-711, la citazione a p. 709.

²⁹⁴ Entrambe le citazioni sono tratte dalla lettera di Elio Vittorini a James Laughlin, 21 agosto 1950, in *AP*, p. 326. Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 307 nota 133 propone un interessante confronto testuale con «il ritornello della Garibaldina e il suo rimpianto per i tempi “in cui le cose succedevano”» [*QNI*, p. 1055].

²⁹⁵ Ivi, p. 313.

la trama simbolica del reale, isolando, nel caotico intreccio dei fatti, il dettaglio che di per sé acquista valore emblematico.²⁹⁶

Le rivendicazioni “in pubblico” della propria indipendenza e libertà intellettuale, e dunque anche della scelta del silenzio, risalgono anzi proprio agli anni successivi: la prima ammissione, infatti, si registra nel 1959, quando Vittorini dichiara a Dario Puccini e Mario Socrate che «Anche per quest’anno non pubblicherà nulla. Non ha voglia di pubblicare»,²⁹⁷ ammissione che si collega direttamente con quella contenuta in una lettera inviata a Valentino Bompiani l’8 ottobre 1959, nella quale scrive: «Mi sento centinaia di miglia lontano dalla possibilità di fare un gesto ottimista com’è sempre quello della pubblicazione d’un libro».²⁹⁸ Precisa Rodondi: «A questa altezza cronologica, la rinuncia a pubblicare cela anche l’intenzione di Vittorini di non rinnovare il contratto, in scadenza nel 1960, che come autore lo lega a Bompiani. Negli anni a venire prevarranno, invece, le ragioni legate alla nuova riflessione sulla letteratura e a un lavoro di ricerca e progettazione culturale che esclude ogni compromesso con le opere (proprie e altrui) appartenenti alla “vecchia cultura” umanistica e alla connessa antropologia contadina». Le affermazioni in tal senso continueranno anche dopo la scadenza del contratto, se nel 1961 l’autore afferma: «Nel 1961 non pubblicherò nulla; né pubblicherò forse per molti altri anni ancora. [...] Mi interessa scrivere, non pubblicare. Il libro, in questi tempi di industrializzazione culturale, si è ridotto ad essere merce di scambio, come le rape, il cotone o qualsiasi laurea».²⁹⁹

Torniamo alle date 1954/1957. Entrambe, dunque, sono essenziali non solo per la ricostruzione della storia delle *Donne di Messina*, ma anche di tutte le iniziative editoriali che Vittorini aveva in ponte in quegli anni: oltre a *Diario in pubblico*, anche *Erica e i suoi fratelli* (il cui manoscritto, com’è noto, viene fortunatamente ritrovato dal figlio Giusto e pubblicato su «Nuovi Argomenti»), *La garibaldina* (pubblicata in volume nel ’56) e *Le città del mondo* (la cui stesura, che risulta già avviata nel ’52,³⁰⁰ subisce una battuta d’arresto per

²⁹⁶ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 315.

²⁹⁷ *Cosa stanno preparando gli scrittori italiani?*, a cura di Dario Puccini e Mario Socrate dal titolo «Italia domani», II, 13, 29 marzo 1959, p. 17, ora in *LAS 2*, p. 858.

²⁹⁸ *Caro Bompiani*, cit., p. 537. La connessione fra le due testimonianze è rintracciata da Raffaella Rodondi, *LAS 2*, p. 859.

²⁹⁹ Elio Vittorini, *ON II*, p. 956, citazione dal dattiloscritto approntato per una intervista del 1960 o 1961.

³⁰⁰ Scrive infatti Elio Vittorini a Giuseppe Cintioli, 22 agosto 1953, in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., p. 102: «i motivi sono una folla nel libro [...]. Verso qual esito, quale significato, non saprei dirLe».

via degli eventi personali sopra ricordati e per la scarsa convinzione rispetto alla sua tenuta romanzesca).³⁰¹ Dice in proposito di quest'ultimo libro Vittorini:

mi sono trovato coinvolto in una realtà troppo diversa da quella che m'ero più o meno riuscito di rendermi oggettiva tra le righe del nuovo libro.³⁰² [...] Adesso ho come paura persino di vedere in che rapporto mi trovo con il già scritto. Ho una fifa tremenda di dover constatare che il mio punto di vista sulla vita sia cambiato da quello che era fino al novembre 54; e che perciò mi tocchi o di rinunciare a tutto il lavoro fatto, o di continuarlo senza più sincerità, o di perdere un mucchio di tempo a cercare di riattualizzarlo sulla base di quanto potrebbe essere la mia sincerità di ora.³⁰³

Oltre all'importanza delle indicazioni cronologiche fornite,³⁰⁴ che – forse non casualmente – coincidono con quelle fornite riguardo alle *Donne di Messina* e che costituiscono l'ennesima conferma di quella “autobiografia mitizzata” che in più casi è usata da Vittorini per giustificare importanti acquisizioni di poetica, ciò che tiene conto mettere in rilievo è proprio il ragionamento condotto da Vittorini riguardo alla possibilità o all'opportunità di rimettere mano a un lavoro già avviato, con la consapevolezza – presumibilmente data proprio dall'esperienza allora in corso di svolgimento sulle *Donne di Messina* – che ciò avrebbe significato la presa d'atto di un mutamento radicale delle proprie posizioni rispetto al passato,³⁰⁵ insieme alla eventuale necessità di continuare quel lavoro «senza sincerità» o dovendolo *riattualizzare*, soluzione appunto adottata nelle *Donne di Messina*:

La verità affidata a *DM₁*, che individuava «nell'antica idea del mondo separato il luogo ideale delle trasformazioni sociali», era stata smentita dall'indirizzo storico assunto dalla realtà popolare all'interno del rapido processo di sviluppo capitalistico. Non correggerla avrebbe

³⁰¹ Si rimanda al cap. 1, dove si traccia una più approfondita disamina sul rapporto fra la stesura sotto forma romanzesca e la “riscrittura” sotto forma di romanzo scenico.

³⁰² Tale informazione è resta più esplicita su «Il Punto» del 1957: «La malattia di mio figlio me lo fece lasciare in disparte».

³⁰³ Elio Vittorini a V[asco Pratolini], 20 febbraio 1956, citata in Raffaella Rodondi, *Nota al testo*, in *ON II*, pp. 948-949.

³⁰⁴ Sulle quali però Ferretti ha qualche riserva, cfr. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 175, che rimanda ad *AP*, Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 19 dicembre 1951.

³⁰⁵ Si possono sintetizzare in questo modo le posizioni sulle quali si assestava Vittorini nel '53: «l'autore di *Uomini e no* ritorna alla sua Sicilia, [...] una Sicilia in cui i paesi e le città [...] sono come via piazze angoli di una medesima città, e nello stesso tempo è come se questa Sicilia racchiudesse entro i suoi confini l'universo, poiché tutto ciò che nel libro viene citato come estraneo all'isola è ancora come se fosse Sicilia» («Galleria di arti e lettere», 3, maggio-giugno 1953, p. 20, ora in *LAS 2*, p. 671), o ancora, nell'intervista rilasciata a Raffaele Crovi (*Dodici domande*, cit., p. 676: «la mia Sicilia non è turistica, né geografica. È una Sicilia simbolica. Ne ho fatto una terra mitica come l'Oriente di *Le mille e una notte*. Le mie narrazioni non sono descrittive, ma allegoriche»).

significato ritenerla ancora valida³⁰⁶ e, per uno scrittore impegnato come Vittorini, assumersi delle pesanti responsabilità nel quadro delle scelte attuali e future.³⁰⁷

Come ha notato Finocchiaro Chimirri, infatti, Vittorini persegue il «principio dell'inesauribilità dello sviluppo espressivo, non solo confutando, ove occorresse, il mito di una felice estemporaneità poetica, ma anche quello dell'immobilità di un'opera fuori dalla fluidità creatrice».³⁰⁸

A questa esigenza, tuttavia, se ne aggiunge anche un'altra, cioè la piena presa di coscienza del fatto che «il romanzo rappresenta una forma storicamente determinata, non una categoria archetipica dello spirito».³⁰⁹ È per tale ragione che, dunque, «Nel transito fra anni Cinquanta e Sessanta Vittorini sperimenta forme diverse dal romanzo». Ciò che l'abbandono del lavoro sulle *Città del mondo* aveva chiarito a Vittorini, infatti, era quella «avversione ed antipatia per il romanzo lungo, complesso e costruito»³¹⁰ che derivava dalla acquisita consapevolezza «che i romanzi lunghi, così sovraccarichi di tessuto connettivo, non sono moderni e che, nel loro intrecciarsi, i tre motivi principali [delle *Città del mondo*] davano luogo a una drammaticità artificiale derivata dalla struttura composita del romanzo e non dai fatti, non dall'espressione dei fatti».³¹¹

Difetti che, com'è noto, erano ben evidenti anche nelle *Donne di Messina* e che pongono Vittorini dinanzi alla necessità di tornare alla «tensione lirico-mitica di pochi elementi tematici essenziali»,³¹² quella che aveva ispirato *Conversazione in Sicilia*, senza tuttavia reperire le modalità per raggiungerla.³¹³ Nel caso delle *Città del mondo*, infatti, fa notare Maria Corti, vediamo fondersi due componenti, la tensione lirica e quella epica, nel

³⁰⁶ Questa constatazione richiama alla memoria l'affermazione di Vittorini secondo cui la libertà deve essere «libertà anche di sbagliare, di dire anche idiozie, di produrre anche cose brutte. [...] Il che significa che non può esistere verità prima della libertà». Cfr. Elio Vittorini, *Cultura e lavoro, e cultura del proletariato*, in *LAS 2*, pp. 644-647, la citazione a p. 644.

³⁰⁷ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *QN II*, pp. 928-929. Vittorini è infatti consapevole del «rischio continuo di scrivere non attraverso i propri interessi effettivi attuali, ma attraverso interessi assunti dalla propria leggenda, dalla propria figura accertata e accreditata, dalla parte che la società o un gruppo nella società (un partito) ci ha riconosciuto una volta per tutte» (Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 248).

³⁰⁸ Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 11.

³⁰⁹ Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 100.

³¹⁰ Intervista del 1957 a cura di Cecilia Mangini, *Incontro con Elio Vittorini. «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo»*, «Il Punto», II, 32, 10 agosto 1957, pp. 15-16, citato in Maria Corti, *Introduzione*, in *QN I*, p. XXXII, in Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 176 e in *LAS 2*, p. 849 nota 13.

³¹¹ *Ibidem* (si cita da *LAS 2*, p. 849 nota 13).

³¹² Maria Corti, *Prefazione*, in *QN I*, p. XXXIII.

³¹³ In una intervista del 2 maggio 1955 a Jean Amrouche, trasmessa alla radio da «L'Approdo», ora in *LAS 2*, pp. 733-739 (la cit. a p. 739) Vittorini dichiara: «ogni libro a cui lavoro per me è anche l'annullamento libri dei precedenti. Insomma, quel libro, il libro nuovo, è fatto sotto la spinta a esprimere qualcosa di vero che ho recentemente avuto l'impressione di trovare, di scoprire. [...] Forse l'ultima verità che ho veramente raggiunto è quella di *Conversazione in Sicilia*, anziché quella dei libri successivi».

tentativo, forse, di migliorare *altrove* i difetti già individuati nelle *Donne di Messina*. È indicativo di questa intenzione il fatto che Vittorini avesse affermato, nel '49,³¹⁴ di voler dare un maggiore e diverso sviluppo, anche eventualmente in un nuovo romanzo, alla vicenda dei cacciatori, concludendo, però, che per il momento preferiva farla maturare *all'interno* delle *Donne di Messina*. La situazione che si configura, quindi, è del tutto differente rispetto a quella nella quale si troverà alcuni anni dopo con i materiali delle *Città del mondo*: nell'estremo tentativo di risolvere la crisi narrativa nella quale si era ritrovato, Vittorini deciderà di scindere i tre nuclei narrativi e di farne tre potenziali romanzi autonomi (nel '57), due anni dopo divenuti due.³¹⁵ A preoccupare lo scrittore, pertanto, non è solo l'espressione, cioè l'aspetto stilistico della scrittura, che viene ormai dato per acquisito in modo definitivo, bensì la *struttura* romanzesca, la forma compatta, *concentrata*, che il romanzo avrebbe dovuto assumere affinché lo si potesse ritenere compiuto:

i romanzi sono sempre stati brevi, sono i romanzieri che poi li rivestono con agli abiti di moda nel loro tempo e li fanno lunghi, o medi, o corti... Il nostro è un tempo di maniche di camicia, di bikini...³¹⁶

Per tale ragione Vittorini sceglie, in definitiva, di rivolgersi a un nuovo genere, il romanzo sceneggiato, che si configura come l'evoluzione di quella ricerca sulle forme teatrali condotta negli anni precedenti e come definitivo abbandono del romanzo *tout court*.³¹⁷ Parallelamente, nello stesso 1956, la testimonianza al processo intentato ai danni di Danilo Dolci,³¹⁸ in seguito alle proteste organizzate dall'intellettuale triestino trapiantato a Partinico, induce Vittorini alla trasfigurazione drammatica inserita in alcune pagine del romanzo sceneggiato. Motivazioni storico-biografiche e motivazioni poetiche si intersecano dunque, e nessuna può ritenersi prevalente sulle altre per la ricostruzione della genesi e dell'evoluzione dei romanzi vittoriniani.

³¹⁴ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

³¹⁵ Cfr. *Scrivo libri ma penso ad altro*, «Il Giorno», 24 febbraio 1959, p. 9, ora in *LAS* 2, pp. 841-847, in particolare p. 847 e la nota di Raffaella Rodondi a p. 849.

³¹⁶ Alberto Cavallari, *Profilo-intervista di Elio Vittorini*, «Corriere d'informazione», 1-2 ottobre 1957, citato in *LAS* 2, pp. 782-783.

³¹⁷ Una deroga a tale insoddisfazione è rappresentata dal «romanzo [...] al cui non *si è* ancora stancato di lavorare come romanzo» (*Cosa stanno preparando gli scrittori italiani?*, «Italia domani», II, 13, 29 marzo 1959, ora in *LAS* 2, p. 858), ravvisabile, secondo Raffaella Rodondi (*LAS* 3, p. 859) in quella porzione di *Città del mondo* che Vittorini svilupperà autonomamente intorno al tema delle «meretrici» verso il 1959, allontanandosi dall'aura mitica di una Sicilia senza tempo e ormai pienamente immersa nella realtà contemporanea.

³¹⁸ In questa presa di posizione Ferretti individua un rinnovato interesse da parte di Vittorini per la politica e un primo riavvicinamento al PCI, cfr. Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 280-281.

Ci si potrebbe, dunque, ancora una volta, chiedere *perché* Vittorini abbia ostinatamente perseguito il progetto di riscrivere *Le donne di Messina*. La risposta è contenuta nella già citata intervista rilasciata a Cecilia Mangini per il numero del 10 agosto 1957 del «Punto»:

è un mondo arcaico che mi interessa non per il suo arcaismo, non per i suoi aspetti fuori del tempo o per le sue suggestioni, ma per l'incentivo, per l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio [...] come mondo in trasformazione, che ha in sé il passato e l'avvenire, e il desiderio del rinnovamento.³¹⁹

A rendere conto di questi interessi vi è proprio la nuova edizione del romanzo, che manifesta quel passaggio: «Qui il mondo industriale entra nel mondo contadino evidenziandone l'arretratezza, e la città torna a essere la sede di processi e scelte decisive».³²⁰ L'impulso verso nuove ricerche è dunque dato proprio dalla fascinazione subita dal progresso tecnico e tecnologico del paese, che si presenta come un insieme di nuove possibilità e sperimentazioni e viene accolto con entusiasmo da Vittorini, che si accosta alle scienze e ne fa lo strumento per le sue indagini sulla cultura e la letteratura.³²¹

Il nuovo approdo al quale giunge il romanzo, infatti, non sarebbe comprensibile senza considerare quanto gli eventi esterni e l'interpretazione che di essi dà Vittorini abbiano influenzato la riscrittura. E non è, si badi, un appiattimento sul biografismo: il discorso condotto da Vittorini va oltre, poiché ad ogni evento storico egli affida o un significato simbolico o un portato poetico. Tale posizione è precisata tra le note in corpo minore inserite in *Diario in pubblico*:

In effetti inclino invece a pensare che ogni nuova presa poetica di coscienza presupponga il pieno possesso (per un verso o un altro) di tutto quanto è già intellettualmente operante nella coscienza contemporanea. Vale a dire che una nuova presa poetica di coscienza può

³¹⁹ Intervista del 1957 a cura di Cecilia Mangini, *Incontro con Elio Vittorini. «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo»*, cit. A queste dichiarazioni si può associare, in funzione esplicativa, quanto dice Stefano Giovannuzzi (*Vittorini, «il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 100) in proposito della crisi vittoriniana degli anni '50: «nella dialettica fondamentale fra la letteratura e la realtà, la letteratura si richiude su se stessa e sui propri protocolli (e dunque si fa sterile, decorativa), più che preoccuparsi di mantenere la presa sui fenomeni che ridefiniscono il complesso sistema psicologico, culturale e sociale in cui l'uomo si muove e agisce».

³²⁰ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 177.

³²¹ Scrive in proposito Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»*, cit., p. 59: «in questa ultima stagione della produzione di Vittorini [...] assistiamo a una destabilizzazione iniziale che corrisponde alla percezione di una mutazione radicale delle forme di vita, rispetto alla quale le forme letterarie stentano a reagire». Simile l'opinione di Cesare De Michelis, *L'ostinata modernità di Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 85: «La discontinuità che riconosce nel suo tempo carica Vittorini di nuovi furori meno "astratti", lo riempie di generosi entusiasmi, di vitali energie: si volta pagina e non perché la guerra civile, la battaglia delle idee, abbia un trionfatore, o una rivoluzione ce l'abbia finalmente fatta, ma perché il vecchio mondo "medievale" è tramontato assieme alla sua cultura logorata dalla propria stessa impotenza, dalla sua scolastica ripetitività, che condannava la società a restare immobile, uguale a se stessa, senza riscatto, nonostante i migliori propositi».

verificarsi solo in chi abbia bevuto fino alla feccia il miele e l'assenzio della coscienza contemporanea.³²²

Il poeta, dunque, non è un «fanciullino», bensì il più adulto degli uomini, raggiunge una coscienza poetica della realtà solo dopo averne preso coscienza intellettualmente, solo dopo aver sperimentato, per averla provata, la realtà in tutti i suoi aspetti. Il ragionamento sarà poi approfondito in modo più disteso e portato a frutto, mostrandone anche i maggiori difetti, ancora una volta, tra le annotazioni postume delle *Due tensioni*, in particolare alle pagine intitolate “LR (letteratura e realtà che muta)”.³²³ Il punto di avvio della riflessione è il fatto che «La letteratura è certo l'attività culturale più restia (oggi) a mutare il giudizio sulle cose, e quindi indirizzo, adeguatamente ai mutamenti della realtà stessa»,³²⁴ e tuttavia è al contempo «*inquieta dinanzi alla realtà che muta*».³²⁵ La letteratura, infatti, si attarda su posizioni che, semplificando il pensiero vittoriniano, possiamo definire “tradizionaliste”, e cerca il nuovo solo nei temi, rimanendo sempre legata a un umanesimo «vuoto».³²⁶

Riflessioni simili non possono non rimandare allo scritto *Parlato e metafora*,³²⁷ comparso nel primo numero del «Menabò», nel quale Vittorini critica l'uso delle «frasi fatte», che «formano una casistica minuziosa che non è proprio immobile ma che muta con lentezza estrema e solo da ambiente ad ambiente o da generazione a generazione»: il linguaggio, come il romanzo, dunque, risulterebbe cristallizzato in forme difficilmente scalfibili, «Ridotto a repertorio di forme stereotipe e autoreferenziali»³²⁸ e pertanto chiuso al nuovo.³²⁹ Allo stesso modo il romanzo naturalista, rappresentato in Italia dal «nostro schifosissimo Verga»³³⁰ in avanti:

³²² Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 2016 (I ed. 1957), p. 338-339 (commento a *Coscienza poetica e pienezza di coscienza*, da «La Stampa», 6 febbraio 1951).

³²³ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. 182-184.

³²⁴ Ivi, p. 182.

³²⁵ Ivi, p. 183.

³²⁶ Ivi, p. 182.

³²⁷ Elio Vittorini, *Parlato e metafora*, «Il menabò», 1, 1959, pp. 125-127, ora in *LAS 2*, pp. 870-872, le citazioni a p. 870.

³²⁸ Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 103.

³²⁹ Il discorso verrà approfondito e inserito entro una più ampia congerie di riflessioni nel numero 4 di «Menabò» uscito nel 1961, dove il tema “letteratura e industria” viene declinato sotto molteplici aspetti, fra i quali anche quello linguistico. L'intervento di Vittorini in tale numero verte sull'importanza che l'industria può avere in campo letterario, poiché porta qualcosa di nuovo: «Lo scrittore è di fabbriche e aziende che racconta ma non ha interesse agli oggetti nuovi e gesti nuovi che costituiscono la nuova realtà attraverso gli sviluppi ultimi delle fabbriche e aziende. [...] mediato, sforzato, senza radici in esse, e senza neanche consapevolezza della novità di esse, senza mai tensione per esse» (Elio Vittorini, *Letteratura e industria*, cit., ora in *LAS 2*, pp. 957-958). Cfr. anche Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 292.

³³⁰ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 77. Sembrano molto lontani i tempi in cui Vittorini poneva «i grandi libri» di Verga tra i “dieci libri da salvare” (*Dieci libri da salvare*, ERI, Torino, 1949, pp. 87-90, ora in *LAS 2*, pp. 552-554, la citazione a p. 553).

[Verga] cerca tra gli umili, nella loro umanità ancora capace di volontà indomita o di passionalità o di fatalismo combattivo per mancanza di coscienza dell'illusorio, una persistenza arcaica che consenta a chi scrive di sottrarsi ai compiti problematici del presente e di conservare, sotto l'aspetto di un interesse scientifico-umanitario, la vecchia forma.

Si ricorre alla vita ancora arcaica del proletariato per poter continuare ad usare dei mezzi arcaici – non già per problematizzare anche la vita del proletariato ma per salvare la propria inerzia e il proprio gusto in essa – e ciò non corrisponde a un processo storico – ma a una velleità di processo storico –³³¹

Il tentativo condotto con *Le donne di Messina* andava invece, almeno nelle intenzioni dell'autore, verso la direzione opposta: il mondo che Vittorini rappresenta, infatti, non è ancora arcaico né già moderno, ma si avvia a esserlo,³³² così come, parallelamente, tenta di esserlo, almeno nelle intenzioni dell'autore, anche il mezzo espressivo, sebbene non raggiunga ancora risultati significativi (il difetto è, forse, quello di aver lavorato «con libertà verso le sfumature e mai verso la sostanza»³³³):

così la letteratura riceve *scosse continue* (in un periodo di grandi mutamenti com'è il nostro dalla fine del settecento in poi, bisogna dire) che sono volta a volta *politiche, filosofiche, economiche*, psicologiche, culturali in senso generico, o *materialissime* (cioè provenienti dall'urto fisico di un mutamento materiale come <nuovi strumenti tecnici, nuovi prodotti, nuovi beni di consumo, aumenti di mezzi di produzione, nuove masse di accedere a consumi prima accessibili da pochi, redistribuzione di ricchezza ecc. ecc.>) sotto l'assillo della frequenza delle quali scosse cerca assestamenti, esiti, soluzioni più o meno provvisorie – [...] In effetti essa continua, istituzionalmente, a dormire –³³⁴

Sono qui riprese e rinnovate le posizioni espresse sul primo numero del «Politecnico», nel quale Vittorini si era schierato fermamente per una «nuova cultura»; ma il piano che qui viene posto in rilievo non è più quello degli effetti che tale rinnovamento potrebbe avere sulla società e sulla ricostruzione, bensì quello degli effetti che i mutamenti sociali, economici e politici possano avere sulla letteratura, intendendo con essi non tanto le

³³¹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 77. Le citazioni tratte dalle *Due tensioni* mantengono i criteri usati da Dante Isella: il carattere corsivo per le sottolineature, il carattere espanso per una doppia sottolineatura; le parentesi unciniate per «le aggiunte, scritte per lo più nell'interlinea». Cfr. Dante Isella, *Nota al testo*, in Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. XIII-XV e, *passim*, le più circostanziate indicazioni contenute nelle *Note*, pp. 277-284. Ha proposto criteri leggermente differenti, pur mantenendosi sulla via indicata da Isella, Virna Brigatti, *Inediti dalle «due tensioni» di Elio Vittorini. Nota al testo in dialogo con Dante Isella*, «Acme», 1, 2015, pp. 253-274.

³³² Cfr. Elio Vittorini, *Storia di Renato Guttuso*, Milano, Edizioni del Milione, 1960, p. XLII, ora in *LAS 2*, pp. 921-942, la citazione a p. 942: «Noi viviamo nel medioevo di una futura modernità, e i fenomeni cui può accaderci di assistere rientrano nell'ordine di contraddizioni, di rigurgiti arcaici o di anticipazioni utopistiche ch'è l'ordine normale d'ogni medioevo delle arti», nel senso proprio che «comunque vada, l'arte moderna è appena al suo primo secolo».

³³³ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 77.

³³⁴ Ivi, p. 183.

influenze (o le ingerenze) che essi esercitano, bensì ponendo l'accento sul fatto che i mutamenti che si stavano verificando o si erano verificati in numerosi altri ambiti, non si estendevano anche sulla letteratura, ormai confinata in un ristretto angolo del più vasto concetto di cultura.

Non è solo, infatti, una quesitone dei temi, ma anche di *forme*, che insieme ai temi devono concorrere a determinare l'attualità di un testo: se i temi sono le «scosse» che la letteratura riceve, essa è come chi, durante il sonno, ne riceve una e muta posizione senza tuttavia svegliarsi.³³⁵ A confermare e integrare questa ipotesi interviene, ancora una volta, la riflessione condotta in un altro degli appunti delle *Due tensioni*:³³⁶

non si può dire che non sia stato rinnovamento: ma è stato quasi tutto nell'area «affettivo-umorale», affidato ai mezzi affettivi dell'espressione e della lingua, e non ha quindi potuto portare a – (*fondare*) – duraturi mutamenti strutturali sostanziali (che sono dell'area «razionale»), ha lasciate intatte (pur se circonfuse di dubbio) le strutture che riflettono i rapporti col cosmo e tra individui, ha comportato mutamenti d'apparenza e sovrastrutturali che non sono irreversibili e quindi non decisivi – e non riflettono di per sé una novità di rapporto (come nelle scienze s'è elaborata) né una novità del mondo stesso (come attraverso scienze e tecniche s'è elaborata) –

Si noterà, per altro, come queste affermazioni siano anche il risultato della ricerca condotta nei “Gettoni”, per i quali la categoria di “nuovo” era stata proposta come *condicio sine qua non* per l'appartenenza alla collana e come garanzia di sperimentalismo, «in un intreccio stretto tra ricerca del *di più* e senso del presente appunto».³³⁷ Passati ormai alcuni anni dalla ricostruzione, Vittorini trova che non occorre più tornare a ripercorrere le “età” della storia passata prima di godere pienamente del “nuovo”; il nuovo non è più, infatti, un progetto, ma una realtà attuale:

La novità, si rese conto allora Vittorini, non consisteva soltanto nella pace e nella democrazia, nella libertà e nella costituzione, ma agiva assai più pervasivamente e in profondità, liquidando quella piccola e spesso meschina cultura paesana, sulla quale poggiava il sistema economico e sociale dell'universo contadino, e puntando sullo sviluppo dei centri urbani e dell'industrializzazione, sulla crescita del reddito familiare e dei servizi – scolastici, sociali,

³³⁵ *Ibidem*. La questione della ricerca – e del definitivo fallimento – di una poetica «in grado di farsi portatrice di uno specifico tipo di conoscenza che solo da essa deriva e che appartiene alle più profonde e ancestrali necessità dell'uomo [...] affinché quest'ultima [sc. la letteratura] sappia essere sempre coscienza critica e mai descrizione abbellita dell'esistente» è indagata nell'ultimo capitolo di Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 268.

³³⁶ *Ivi*, p. 27, i «*movecenteschì*».

³³⁷ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 249.

sanitari ecc. –, che tutti insieme avrebbero letteralmente stravolto il mondo com'era, obbligando ognuno a modellare comportamenti e valori in un modo totalmente inedito, che letterati e intellettuali avrebbero dovuto contribuire a disegnare, protagonisti di un neo-umanesimo letteralmente da rifondare.³³⁸

Ma vi è anche un'altra ragione che si lega all'esortazione con la quale si era chiuso *DMI*, cioè l'invito a fare «conoscenze nuove», che si manifesta, nella lavorazione in vista di *DM2*, come volontà di liberarsi da un peso, come un «seppellimento necessario»³³⁹ per andare avanti nella direzione di nuove sperimentazioni.³⁴⁰ È proprio all'interno dell'esperienza dei "Gettoni" e all'interno della rielaborazione delle *Donne di Messina*, dunque, che si consuma il fallimento della ricerca vittoriniana intorno alla letteratura italiana, visto, più che come un fallimento personale, come «coscienza autocritica dell'inadeguatezza di un'intera tradizione narrativa»,³⁴¹ fatta «rifluire», come ha scritto Maria Corti, «nella sua opera [*Le donne di Messina*] politicamente più impegnata».³⁴² Da questa coscienza deriva la scelta di passare a Mondadori per occuparsi di letteratura straniera e di dedicarsi a una nuova fase (chiusa quella della "ragione civile" che dà il titolo ai testi relativi agli anni '48-'56 in *Diario in pubblico*) progettante, caratterizzata dal definitivo distacco dal mito della Sicilia (e dal mondo agricolo e arcaico che essa rappresenta³⁴³) e dal riavvicinamento alla vita politica, fase che sarà inaugurata ufficialmente con il primo numero del «Menabò» uscito nel 1959³⁴⁴ e che assumerà la *tensione razionale* come strumento conoscitivo privilegiato, come gli appunti delle *Due tensioni* (che Vittorini iniziò a scrivere nel '61, lo stesso anno in cui uscì il numero 4 della rivista, *Industria e letteratura*, con il quale si determina una decisa svolta teorica³⁴⁵) dimostrano.

³³⁸ Cesare De Michelis, *Prefazione*, in Elio Vittorini, *Le due tensioni*, Matelica, Hacca, 2016, p. 12.

³³⁹ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 180. Cfr. anche ivi, pp. 177-178: «Vittorini tuttavia sente i nuovi motivi pur sempre interni alla vecchia struttura narrativa, messa in crisi ma non superata, e ascrive il romanzo al suo passato. Il rifacimento nasce soprattutto dall'esigenza e necessità di "chiudere una partita", per poter andare oltre».

³⁴⁰ Si veda in proposito la posizione di Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 53, secondo il quale il finale «prefigura decisamente il desiderio di interrompere il sentimento elegiaco a favore di una mutata prospettiva economico-sociale».

³⁴¹ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 180.

³⁴² Maria Corti, *Introduzione*, in *ONI*, p. XLVII.

³⁴³ Si accompagna a questo distacco anche la riflessione sulla narrativa meridionale condotta sul numero 3 del «Menabò» (1960), da cui riportiamo un breve stralcio di *Notizia su Stefano D'Arrigo*, contenuta nelle pp. 111-112 (ora in *LAS 2*, p. 907): «questo non toglie che i dialetti meridionali siano di per sé poco raccomandabili ai fini d'uno sviluppo moderno della lingua e della letteratura. Ricordiamo ch'essi sono tutti legati (dal passo della Futa in giù) a una civiltà di base contadina, e tutti impregnati di una morale tra contadina e mercantile, tutti portatori di inerzia, di rassegnazione, di scetticismo, di disponibilità agli adattamenti corrotti, di furberia cinica. I dialetti che sarebbe desiderabile veder entrare nelle elaborazioni linguistiche della letteratura dei giovani sono, a mio giudizio, i padani, i settentrionali che già risentono della civiltà industriale».

³⁴⁴ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 271.

³⁴⁵ Cfr. ivi, pp. 287 e 291.

La forma-romanzo e l'editoria libraria di stampo "tradizionale", quella cioè, che implica un rapporto autoritario autore-lettori (uno-molti) non è più vista come via percorribile, ed è con questa consapevolezza che Vittorini abbraccia il progetto a più voci del «Menabò», che conserva il «*contesto pluridisciplinare*»³⁴⁶ del «Politecnico», ma se ne distanzia per un diverso uso del «testo» (dal momento che, come precisa Ferretti, «il *testo*, che nel "Politecnico" concorrevva a costruire il *contesto* come materiale di lavoro, nel "Menabò" rappresenta l'oggetto autonomo di un discorso extraletterario e l'obiettivo autonomo di un nuovo progetto»³⁴⁷) e per una nuova considerazione della figura dell'autore, che perde la sua individualità per configurarsi come "soggetto collettivo"³⁴⁸ che riflette su un medesimo argomento, secondo quanto formulato, in campo puramente teorico, sulle *Due tensioni*:

il «*discorso*» tenuto finora dalla letteratura sulla realtà è un discorso «autoritario», presuntuoso, dispotico (un discorso dove la verità viene somministrata dall'alto al lettore, sotto la *finzione tecnica*, che lo scrittore sia demiurgico, e il centro del mondo, la coscienza del mondo, lo spirito, Dio), e si rende conto della necessità di sostituirlo con un altro discorso, «*democratico*», dialettico, congetturale (dove si possa lasciare al lettore di orientarsi e decidere da sé tra elementi di realtà non di per sé giudicati e valutati)³⁴⁹

Si avvia così l'ultima fase della revisione delle *Donne di Messina*, che si concluderà a ridosso della pubblicazione e che vedrà il definitivo distacco dal romanzo degli anni '40, che finisce per essere in larga parte riscritto a partire dalla seconda metà: svanite le speranze riposte nella ricostruzione socialista e agricola, svanito lo stesso mito del lavoro agricolo come *scelta* per la liberazione dalle imposizioni capitalistiche e dalle tare della storia, Vittorini colloca ora la fine della vicenda – con un salto anacronistico – negli anni '60, la nuova verità attuale che si presentava plausibile agli occhi dell'autore.

Scriva Anna Panicali: «il testo – attraverso correzioni, ripensamenti, stesure – ci parla: ci dice l'umana *commedia* delle illusioni e il dramma eterno della loro caduta».³⁵⁰

³⁴⁶ Ivi, p. 291.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Cfr. Cesare De Michelis, *Prefazione a Le due tensioni* (2016), cit., p. 13: «Vittorini si impegnò a proseguire la ricerca del nuovo con uno strumento che esprimesse esplicitamente e con forza il percorso della progettualità che la sosteneva, trasformando le *opere* in testimonianze – momenti – di uno sforzo collettivo che doveva – voleva – riuscire a trovare le *parole* e le *forme*, le *strutture*, necessarie a esprimere il mondo nuovo».

³⁴⁹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 28.

³⁵⁰ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 131.

2. I materiali d'archivio e la stratificazione degli inchiostri

2.1 I volumi postillati con varianti.

I documenti d'archivio in nostro possesso confermano quanto emerge dagli scambi epistolari tra Vittorini e i suoi corrispondenti: Vittorini, una volta pubblicate *Le donne di Messina*, iniziò la sua opera di revisione partendo proprio da quanto aveva pubblicato e servendosi di esemplari del volume del 1949 come di palinsesti sui quali riscrivere quasi integralmente il proprio romanzo. L'operazione di riscrittura si svolse in più momenti, distinti sia per i diversi inchiostri utilizzati sia per i riferimenti "esterni" a testi di nuova ideazione, per i quali non erano più sufficienti gli spazi bianchi, affidati ad altri supporti materiali, manoscritti e dattiloscritti.

Nelle *Note ai testi*, Raffaella Rodondi afferma che Vittorini deve aver lavorato su due esemplari di DM1, su uno dei quali trasferì le correzioni apportate sull'altro «con un delicato lavoro di montaggio e integrazione».³⁵¹ È l'autore stesso a descrivere il proprio metodo di lavoro in numerose lettere, tra le quali emergono quelle scambiate con Sciascia nel 1953³⁵² (in occasione di un convegno sulla narrativa siciliana organizzato dallo scrittore racalmutese a Palermo),³⁵³ in cui Vittorini dice di potergli inviare alcune pagine delle *Donne di Messina* sulle quali ha annotato alcune varianti (il *Catalogo* testimonia che, più precisamente, Vittorini inviò a Sciascia le pp. 161-288 del romanzo del 1949, descritte nella didascalia come «Esemplare con correzioni per una nuova edizione»;³⁵⁴ il catalogo, tuttavia, non contiene alcuna riproduzione di queste pagine); e soprattutto la lettera inviata a Donald Heiney del 18 luglio 1954,³⁵⁵ nella quale l'autore ammette di aver intrapreso la revisione «con intenzioni superficiali», per accorgersi in seguito che il

³⁵¹ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ONII*, p. 923.

³⁵² Elio Vittorini a Leonardo Sciascia, 29 settembre, 24 ottobre, 2 novembre 1953 (in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 115, 123, 124): «ho anche varianti che ho scritto a penna in margine a copie dei miei libri pubblicati: delle *Donne di Messina* per precisare», p. 115.

³⁵³ Una testimonianza del congresso è pubblicata in *Congresso nazionale della narrativa siciliana. Contributo documentario. Catalogo*, Palermo, 10-13 novembre 1953, a cura di Angela Daneu Lattanzi e Andrea Cavadi, Palermo, De Magistris, 1953.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 54.

³⁵⁵ Elio Vittorini a Donald Heiney, 18 luglio 1954, in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., pp. 199-200.

romanzo necessitava di correzioni più profonde, «soprattutto per alleggerire, per snellire, per chiarire nei personaggi stessi e non solo nella prosa». Quest'ultima lettera smentisce, per altro, quanto Vittorini aveva affermato un anno prima a Marc Slonim: «Si tratta di un libro che è già venduto a una Casa editrice americana [la New Direction] e dovrebbe apparire nel 1954 [...] piuttosto che sul testo pubblicato in Italia preferisco che [la traduzione] si faccia su una nuova edizione che io sto preparando e che dovrebbe essere pronta per quella data»,³⁵⁶ affermazione puntualmente disattesa dalla dilatazione decennale dei tempi della revisione. L'attenzione ai soli aspetti formali, infatti, si era trasformata in una più profonda esigenza di rielaborazione degli elementi strutturali del romanzo (in questo senso più ampio, forse, si può intendere la volontà di «chiarire nei personaggi stessi», espressa nella lettera).

La testimonianza più dettagliata del processo revisorio, però, è contenuta nella già citata lettera del 23 maggio 1963 indirizzata a Valentino Bompiani:³⁵⁷

la revisione è su delle copie del libro che l'avevo fatta. Tra rigo e rigo delle pagine stampate e lungo i margini. Con aggiunte qua e là di dattiloscritto per i pezzi che sono stati riscritti completamente. E non è una revisione sola: si tratta di due revisioni eseguite su copie diverse (ma per tutto l'insieme) in due diversi momenti: una nel '51 e una nel '54. Per cui si tratta, pagina per pagina, di confrontare una revisione con l'altra, scegliere punto per punto quale mi sembra la più soddisfacente e spesso integrare la prima con la seconda, perché a volte la seconda completa la prima.

Il quadro delineato da Vittorini risulta essere confermato anche dai materiali conservati in FEV e ACEB, che restituiscono sia documenti riconducibili ai due esemplari citati sia i dattiloscritti dei «pezzi [...] riscritti completamente». Nel FEV si trovano il fasc. 2 («Pagine dall'originale del 1949 postillato e con varianti.», d'ora in avanti AP1), il fasc. 9 («Dattiloscritti di *Le donne di Messina* con correzioni e varianti s.d.», d'ora in poi AE, risalente alla prima fase di correzione) il fasc. 5 («Sospensioni p. 241 Pompeo», d'ora in avanti AP2) e il fasc. 4 (d'ora in avanti AD3, direttamente connesso con i precedenti perché contiene le «copie aggregate», cioè i fogli dattiloscritti che Vittorini inserirà tra le pagine del suo romanzo come nuovi (o parzialmente nuovi) inserti narrativi; presso la

³⁵⁶ Elio Vittorini a Marc Slonim, 30 giugno 1953, ivi, pp. 98-99 (la citazione a p. 98). Si veda in proposito Edoardo Esposito, *Vittorini 1952-1966: lettere e documenti*, in *Elio Vittorini scrittore, intellettuale, editore*, Atti del Convegno di Macerata, Ancona, «I quaderni», 1997, pp. 43-54.

³⁵⁷ La lettera, conservata presso l'ACEB, segnatura 315, è citata anche in Raffaella Rodondi, *Note ai testi, QN II*, p. 922.

FRCS (ACEB, 6392, “area 3 – Produzione tecnica, serie 1 – Distinta degli autori italiani, 3.1 Distinta degli autori italiani”, d’ora in avanti RP) si trova un esemplare del romanzo (dalla copertina fino alla p. 367), con alcune lacune interne. Si fornisce, in anticipo, una tabella riassuntiva dei materiali recuperati da esemplari di *DMI*, dai quali prende avvio la riscrittura, segnalando in anticipo che la tabella non contiene indicazioni circa le pagine pp. 241-250 e pp. 252-254 (cap. LII), testimoniate rispettivamente da AP2 e AM2.II:

DM1	RP	AP1
I- XLV	I- XLV	
XLVI- XLIX		XLVI- XLIX
L- LXVIII	L- LXVIII	
LIX-LX		LIX-LX
LXI- LXVIII	LXI- LXVIII	
LXIX-XCV		LXIX-XCV

Le pagine di AP1, AP2 e RP non sono state numerate in quanto si è scelto di seguire come criterio univoco di individuazione il numero di pagina presente nel volume del 1949, specificando di volta in volta il testimone di riferimento. Le pagine del fasc. 8, “Manoscritti II” (AM2.II), invece, seguono la numerazione d’autore.

2.1.1 *Il postillato RP.*

Presso la Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera si trova il testimone RP, che conserva le pp. 1-367 tratte da uno dei due esemplari spaginati di *DMI* usati da Vittorini nella sua revisione: le pagine, come si evince dalla tabella sopra riprodotta, sono complementari a quelle conservate presso il Centro APICE – dove troviamo le pp. 369 e ss., oltre alle pagine 203-218 e le pp. 317-330 qui mancanti (cfr. § 2.1.2) – che non lasciano alcun dubbio relativamente all’appartenenza al medesimo volume: nel caso delle pagine 203-218 l’autore segnala con penna nera (siamo dunque nella prima fase di correzione) lo spostamento delle pagine, “da pag. 203 a pag. 218 annullate qui e spostate in altro punto che indicherò”, ma tale indicazione è poi corretta con la penna rossa, con la cassatura di “che indicherò” e una più concreta segnalazione del proseguimento della narrazione alla

p. 219. Nel caso delle pp. 317-330, invece, l'assenza non è indicata in alcun modo, dal momento che, come si legge in AE, p. 25, l'autore segnala quanto segue:

Da questa pagina 317 tagliare sino a pagina 330 inclusa, cioè tutto intero il capitolo ~~tenendolo in sospenso per inserirne eventualmente una parte~~ intitolato In treno con lo zio Agrippa. I mutismi degli uomini; parti di esso saranno eventualmente inserite in altro punto ma rielaborate e riscritte; perciò non occorre preoccuparsi di tenerlo in sospenso e si può anche strappararlo via.

La ragione per la quale la copia fu spaginata e dislocata in due archivi differenti è così chiarita da Rodondi: «Una volta composto il testo, la fotocopia approntata per la tipografia tornò all'autore per la revisione delle bozze e rimase poi tra le sue carte; l'originale fu invece depositato nell'archivio Bompiani».³⁵⁸ Che le pagine seguenti (quelle di AP1) siano conservate presso il FEV, invece, può forse essere chiarito e giustificato con le affermazioni dell'autore in merito alle scelte revisorie da lui compiute: nella *Nota* all'edizione del 1964, egli dice di aver corretto e riordinato la prima parte,³⁵⁹ ma di aver riscritto e ripensato la seconda. Non è infatti privo di significato il fatto che gli "aggregati" innestati nel testo del 1949 contengano un numero di pagine progressivamente più elevato in corrispondenza della seconda parte del testo: come si vedrà più avanti, infatti, si passa dalle 38 pagine dell'aggregato A alle 199 dell'aggregato D, queste ultime pagine in sostituzione delle pp. 360 e ss. dell'edizione di *DMI*, con una interruzione che *quasi* corrisponde (anche se non coincide) con l'avvio del testimone RP.

È proprio con la segnalazione della presenza di quattro aggregati, denominati A-D, che si apre il fascicolo, benché essi non siano effettivamente collocati tra queste pagine. Attaccato con del nastro adesivo al frontespizio, infatti, un foglio di piccole dimensioni in

³⁵⁸ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *QN II*, p. 924. La fotocopia alla quale la studiosa fa riferimento è contenuta nel fasc. 3 del FEV (AF), e se ne darà una dettagliata descrizione in seguito.

³⁵⁹ Scrive Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 19: «Nella redazione del '64 si registrano con frequenza correzioni di lingua e di stile nella prima parte del romanzo; il riscontro delle singole pagine mette in evidenza come lo scrittore abbia perseguito l'omogeneità del tono mediante un linguaggio più semplice e realistico, con emendamenti sostitutivi, con la caduta sistematica di ridondanze e dilatazioni inessenziali o retoriche». La studiosa continua, a p. 64: «Lo svolgimento conclusivo del romanzo ha una natura diversa, per ispirazione, per impianto e per significato; a questa parte si è voluta saldare la prima, alla quale sono stati imposti ritocchi, correzioni, tagli e, in ultima analisi, nuove prospettive, allo scopo di migliorare l'equilibrio dell'insieme: una direttrice costante che mira rigorosamente verso il risultato finale ha risolto in modo unitario due momenti opposti. Le tre parti del romanzo, che nella prima redazione rimanevano come slegate fra loro per le molte fratture e la notevole discrepanza dei toni, raggiungono una posizione d'equilibrio tra la componente lirica nativa e l'altra, più prepotente, che ha sottomesso alla narrazione anche i momenti più soggettivi».

parte manoscritto in parte dattiloscritto contiene la seguente indicazione, che qui si trascrive conservando esattamente il testo di Vittorini:

aggregato A pag. 99 (- 38 pag. datt. a)

aggregato B pag. 136 1/17 datt. b

aggregato C pag. 295 1/37 datt. c

aggregato D pag. 360 1/199 datt. d

L'esemplare, come già notato da Rodondi (*Note ai testi*, in *ON II*, p. 924), mostra i segni delle diverse fasi correttorie, rese evidenti dai differenti inchiostri utilizzati:

- l'inchiostro nero appartiene alla fase più antica e coincide con quello utilizzato anche nei testimoni AP1 e AP2: l'autore sembra procedere con coerente attenzione in tutte le pagine "di lavoro", ricopiando le correzioni apportate su una copia anche sull'altra usando lo stesso colore;
- l'inchiostro rosso vivace è utilizzato in una seconda fase, per lo più al fine di inserire nuove correzioni rispetto a quelle precedentemente inserite o per modificare ulteriormente quanto prima segnalato in nero. La presenza di questo colore, tuttavia, è più ridotta rispetto all'altra tonalità di rosso utilizzata;
- l'inchiostro rosso cupo, che dal tratto pare appartenere a una penna biro, viene usato tanto per correzioni minute, quanto per correzioni di maggiore estensione, per cassature e ampi interventi sul testo: è presumibile dunque che sia stato utilizzato in due momenti cronologicamente differenti, uno durante la fase di revisione *sul testo*, e l'altro per segnalare la sostituzione delle "vecchie" pagine del postillato con le "nuove" degli "aggregati". Insieme all'inchiostro nero, è questo il colore di cui Vittorini si serve con maggiore frequenza e maggiore capillarità;
- l'inchiostro blu, che Rodondi descrive come «ultima fascia [...] esigua e non sistematica»,³⁶⁰ merita forse un più ampio commento: con tale colore, proveniente da una penna stilografica³⁶¹ infatti, si trovano indicate alcune varianti puntuali sul testo e le modifiche nella numerazione dei capitoli (che ha subito continue variazioni anche nelle fasi precedenti), e soprattutto segnala i punti in cui le pagine del romanzo dovranno essere sostituite e integrate con gli aggregati. Non si può

³⁶⁰ Cfr. Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 924.

³⁶¹ L'uso della penna biro si registra invece in AM2.I, cc. 17-6 (cfr. *infra* cap. 5, § 2.1.1) e in AB (in questo caso insieme alla penna stilografica).

dunque dire che manchi una sistematicità, dal momento che tale colore è usato con coerenza in *tutti* i casi in cui l’inserimento degli “aggregati” abbia provocato un mutamento nella numerazione dei capitoli. Occorre tuttavia sollevare il dubbio che questo non sia l’ultimo colore di cui Vittorini si servì durante la revisione, poiché nella p. 256 l’autore usa la biro rossa per correggere le modifiche apportate con il blu, mentre, qualche pagina più avanti (p. 289), l’ordine degli inchiostri è inverso: non potendo fornire una risposta certa rispetto alla cronologia interna, ci limitiamo a segnalare il problema e ad avanzare alcune ipotesi rispetto a quanto potrebbe essere avvenuto. È possibile che i due colori appartengano a una fase pressoché contemporanea della revisione, o che Vittorini abbia ripreso in mano l’inchiostro blu in due diverse occasioni, usando in un momento intermedio il colore rosso. Non è da escludere, infatti, che l’autore abbia usato due diversi inchiostri blu, dalla tonalità simile, o comunque non ben distinguibile come nel caso dei due inchiostri rossi, dal momento che il colore con il quale sono apportate le modifiche alla numerazione dei capitoli non sembra sempre coincidere con quello con cui sono apportate le varianti sul testo (si veda, per un confronto, la Figura 6).

Occorre segnalare, in aggiunta a quanto detto, che le pp. 245-252 del testimone sono una fotocopia delle pagine originali corrispondenti: i fogli risultano essere stati ritagliati secondo le dimensioni delle pagine del volume, e sono stati fotocopiati dopo l’inserimento delle correzioni (sono anch’esse, infatti, tutte in fotocopia), correzioni che sicuramente appartengono a una fase successiva rispetto a quelle presenti in AP2 (di cui si dirà nel § 2.1.3). Nella p. 245, inoltre, si trova un foglio di piccole dimensioni sul quale è scritto “a Maruzzi x fotografare”, che spiega, forse, la ragione dell’assenza di queste carte.

Le progressive correzioni, che verranno in seguito integrate con le ulteriori modifiche – benché di minore entità – nel testimone AB (FEV, fasc. 3), concorrono a definire i momenti salienti del passaggio dall’idea di revisione a quella – definitiva – di riscrittura: le prime fasi sono dominate da un minuto lavoro di sostituzione di singole parole e di cassatura di piccole porzioni di testo; le successive, progressivamente, portano a una ridefinizione della struttura romanzesca, a cominciare dalla numerazione dei capitoli, che viene corretta fino a delineare la disposizione definitivamente pubblicata nel 1964, oltre

alla graduale sostituzione delle pagine del romanzo – che vengono cassate – con i brani “aggregati” di nuova creazione.

2.1.2 *Il postillato API.*

Nel fascicolo 2 (API), come detto sopra, si conservano le pp. 203-218, pp. 317-330, pp. 369-quarta di copertina (dunque il testimone comprende fino alla p. 491, con la quale termina il romanzo, e in più anche le pagine dell’indice, del “finito di stampare”, e infine il retro di copertina) di un esemplare del volume di *DMI* del quale Vittorini si servì per la revisione del romanzo.

Il primo gruppo di carte è rappresentato dalle pp. 203-218, pagine che non hanno subito, a differenza delle seguenti, alcun intervento d’autore. Si segnala che proprio alla p. 205 prende avvio quella che in *DMI* è denominata “Parte seconda”, con il capitolo *Lo zio Agrippa passa in treno*.

Il secondo gruppo, le pp. 317-330 del romanzo, contiene invece le prime indicazioni manoscritte: l’autore appone nella prima pagina la dicitura “Parte terza”, modifica la numerazione del capitolo LIX in LI,³⁶² e apporta alcune correzioni a penna rossa. Minime le varianti e annotazioni presenti in questo gruppo di pagine:

- p. 320: linea verticale con inchiostro rosso che va da «Tutti siamo entrati» fino a fondo pagina;
- p. 321: con inchiostro rosso, «una bacinella» → «un bacile»;
- p. 322: da «una ventina di metri» a «tavolini di ferro» sottolineato con inchiostro rosso; con inchiostro rosso, «la radio» → «l’altoparlante»;
- p. 323: variante alternativa «Berceto», apposta a margine all’altezza di «Ostiglia».

Infine, le pagine dalla 369 fino alla quarta di copertina restituiscono delle varianti apportate a penna nera e rossa (la penna rossa, come si evince da alcune correzioni sovrapposte, viene usata in una fase successiva a quella in cui l’autore si serve del nero, che è il colore prevalente, come già constatato nel testimone RP), e presentano numerosi tagli e inserimenti di testo, che danno conto del passaggio dalla fase di *revisione* a quella di *risrittura*: se in una prima fase, infatti, l’autore procede con correzioni puntuali di singole parole o sintagmi, in una seconda fase, tornando sul testo, opera un più profondo

³⁶² Entrambe queste indicazioni sono inserite con penna nera.

rimaneggiamento cassando passi o sostituendo ampie porzioni di testo con nuovi brani inseriti in margine (la scrittura, talvolta, procede verticalmente lungo i margini destro e sinistro). Le cassature si presentano sotto differenti forme: in certi casi l'autore procede cancellando rigo per rigo, altre volte aggiunge a questa indicazione un ulteriore segno di espunzione, spesso rappresentato da una o più x che coprono il testo precedentemente barrato.

Si dedicherà ampio spazio, nei capitoli seguenti, al commento delle varianti presenti in questo fascicolo; basti dunque in questa sede mettere in luce alcune delle caratteristiche del processo correttorio: è modificata la numerazione di alcuni paragrafi, con correzioni in interlinea a penna nera (LXIX → LXVIII; LXX → LXIX; LXXI → LXX; LXXII → LXXI; LXXIII → LXXII), sono cassate intere pagine (le pp. 394-397 sono espunte con una linea diagonale che le taglia da sinistra a destra), le pp. 473-485, se si esclude il solo caso della p. 481 in cui si rileva una correzione apportata su una precedente variante in inchiostro nero, presentano esclusivamente varianti inserite con penna rossa.

Le pp. 398-467 sono invece pressoché prive di segni, elemento che, tuttavia, fa presumere che l'autore non le considerasse "buone", bensì interamente da rifare, come sembra confermare l'appunto contenuto nella pagina di chiusura del romanzo, nella quale si trovano delle indicazioni che, benché rapide, paiono presupporre l'intenzione di una riscrittura totale del finale del romanzo:

*fine: per via di quelli che se ne sono andati per fare la lotta dietro ai re → cioè in seguito al contatto avuto coi cacciatori e all'appressamento dell'occasione perduta ch'era stata la vita partigiana e che avrebbe*** con essa se tutti loro vi si fossero messi dentro nuovi - abbandonando il villaggio - loro i più tenaci - alla rovina e alla miseria - la notte dei morti - e che non significava una raccomandazione a non uccidere, e nemmeno a perdonare, a non vendicarsi, ma solo a non credere, dopo, che si è fatto semplicemente giustizia, e che si è rimasti soli sulla terra, i più meritevoli, e che loro non esistono più vicino a noi.*

È necessario tuttavia segnalare la presenza di due x, alle pp. 406 e 407, la prima in corrispondenza della frase «Ventura ripudiava il fatto di aver ucciso per una causa

sbagliata. Avrebbe voluto ch'egli ripudiasse il fatto in sé di aver ucciso? Voleva che scontasse?», interrogativo che sarà al centro di una riflessione molto più ampia che condurrà al nuovo finale, mentre la seconda x è posizionata sul margine superiore della pagina, senza che si possa ricondurre a un passo specifico.

A quanto detto occorre anche aggiungere che, nelle pp. 458-459, l'autore si serve della penna biro rossa per sottolineare alcuni passi, penna che è poi usata, nelle pp. 473-482, per l'inserimento di alcune corpose varianti (la p. 480, invece, è interamente cassata); un rosso più vivace, infine, è usato per la variante «invece che al cane» → «da finire». Le pp. 468, 469, 481, 486 e le già citate 490-491 contengono varianti e annotazioni apportate con inchiostro nero. Il fatto che l'autore faccia uso della penna rossa anche per l'espunzione di elementi in precedenza modificati con la penna di colore nero (è il caso della p. 481, nella quale una nota a penna nera è biffata con un tratto a penna rossa) indica, come si è accennato sopra, che Vittorini si dedicò alla revisione in più fasi, distinguendo – forse anche volutamente – ciascuna fase dalle altre, come si vedrà nei prossimi paragrafi.

2.1.3 *Il postillato AP2*

Il testimone AP2, conservato in FEV, fasc. 5 (“Sospensioni p. 241 Pompeo”) è formato dalle pp. 241-250 di *DMI* sulle quali Vittorini, servendosi di inchiostro nero (in due soli casi si riscontra l'uso di inchiostro blu e rosso), inserisce alcune puntuali varianti sul testo, consistenti per lo più nella rielaborazione di singoli sintagmi o frasi. L'utilizzo dei diversi colori consente di affermare che le correzioni apportate con l'inchiostro blu sono più recenti di quelle apportate con il nero, mentre non si hanno gli strumenti per stabilire quando Vittorini abbia usato il colore rosso, sebbene si possa pensare che sia stato utilizzato dopo il nero, come avviene negli altri esemplari.

Utile per la collocazione cronologica delle correzioni è la presenza di un foglio bianco che avvolge le carte: sulla facciata posteriore si trova infatti un appunto autografo con inchiostro blu relativo alla lavorazione di *Diario in pubblico*, nel quale l'autore annota alcuni brani che intende inserire nell'opera («per Diario in pubblico / Unità 12 maggio 45 / Lotta culturale e lotta politica / 20 maggio 45 / Dittatura dell'idealismo / 5 luglio 45 /

14 luglio 45»³⁶³ Come sappiamo, il volume fu pubblicato nel 1957, e si può dunque ritenere che il *terminus ante quem* delle correzioni di queste pagine si debba collocare entro quella data. Tale ipotesi pare per altro concordare con le notizie che Vittorini fornisce in merito ai tempi della revisione, svoltasi, come si legge nella *Nota all'edizione del 1964*, «nel '52, nel '57 e nell'inverno di quest'anno» o, secondo altre sue dichiarazioni,³⁶⁴ nel '52 e nel '54.

Occorre infine tentare di avanzare qualche ipotesi in merito alla relazione tra queste pagine, quelle appartenenti a AP1 e RP. Si è detto sopra che quest'ultimo testimone conserva le pp. 245-252 in fotocopia, e che queste ultime che ci consentono di affermare l'esistenza di una doppia copia sulla quale Vittorini deve aver lavorato, poiché conservano correzioni differenti rispetto a quelle contenute nelle rispettive pagine (queste in originale) di AP2. Inoltre, questo testimone ha permesso di stabilire una cronologia interna che vede le correzioni delle pagine di AP2 precedere nel tempo quelle presenti in RP, che più si avvicinano alla lezione di DM2. Ci si potrebbe chiedere se sia allora plausibile, data anche la complementarità tra le pagine presenti in AP1 e quelle presenti in RP, che le pagine di AP2 appartengano proprio a quel secondo esemplare di cui Vittorini parla nella già citata lettera del 23 maggio 1963 indirizzata a Valentino Bompiani³⁶⁵ e non altrimenti documentata, sulla quale Vittorini deve aver lavorato: una tesi tanto più ragionevole se si considera che le pagine finali del romanzo conservate in AP1, benché non presentino correzioni a penna rossa, appartengono proprio alla sezione interamente riscritta del romanzo, e dunque queste sono pagine sulle quali Vittorini non è più intervenuto con varianti puntuali, optando per la loro soppressione e sostituzione con gli aggregati D ed E.³⁶⁶

³⁶³ Non risulta, dalla consultazione dei materiali conservati presso APICE relativi a *Diario in pubblico*, che Vittorini abbia effettivamente selezionato gli articoli qui segnalati, che, per completezza, si indicano con i riferimenti bibliografici completi: Elio Vittorini, *Lotta culturale e lotta politica*, «L'Unità», 12 maggio 1945; Id., *La dittatura dell'idealismo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (un articolo con un titolo pressoché identico è poi uscito, a firma di Remo Cantoni, su «Il Politecnico», in due parti, nei numeri 37, ottobre 1947, pp. 3-6 e 38, novembre 1947, pp. 10-13); Id., *Una donna fu al Governo di Domodossola partigiana mentre nessuna è al Governo di Roma*, «L'Unità», 5 luglio 1945; Id., *I popoli sono fratelli*, «L'Unità», 14 luglio 1945. Gli articoli sono ora raccolti in *LAS 2*, rispettivamente alle pp. 207-209, pp. 210-212, pp. 227-230, pp. 231-233.

³⁶⁴ Si rimanda alla già citata lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 23 maggio 1963.

³⁶⁵ «La revisione è su delle copie del libro che l'avevo fatta».

³⁶⁶ A questa situazione testuale, pur senza riferimenti alle carte, fa riferimento Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 20, quando afferma che nella seconda parte «de correzioni di lingua cedono il passo a problemi di stile e di struttura, ma non scompaiono del tutto, anzi sono strettamente legate alla nuova struttura del racconto».

2.2 I dattiloscritti AE

Il fascicolo 10, “Dattiloscritti di *Le donne di Messina* con correzioni e varianti s.d.” (d’ora in avanti AE), è interamente occupato dai dattiloscritti che riportano gli *errata corrige* (218 cc. in totale), suddivisi in otto gruppi, all’interno dei quali si registrano, tuttavia, delle discrepanze relativamente al tipo di carta, all’inchiostro per macchina da scrivere utilizzato e alla numerazione delle carte non sempre coerente.

Tutte le richieste di correzione, rivolte presumibilmente ai redattori della casa editrice Bompiani (nella c. 151 è stato, per altro, rinvenuto un messaggio inviato dall’autore al destinatario: “segue lettera _ con altre pagine di correzioni _ ciao a tutti Elio”), sono trasmesse sotto forma di elenco, sebbene i lunghi passi che l’autore sceglie di inserire e modificare facciano assumere a queste carte l’aspetto di vere e proprie copie dattiloscritte (forse da questo deriva la scelta archivistica di denominare queste carte “Dattiloscritti”).

Questa è la variegata composizione del fascicolo:

- 1) cc. 1-51: 51 cc. in carta velina, con numerazione progressiva 1-50 (si ripete il numero 2). L’autore segnala, sotto forma di elenco le correzioni che intende inserire nel suo romanzo, usando come punto di riferimento le pagine dell’edizione del 1949. Vengono mantenuti i titoli di sezione, e un confronto con le lezioni qui presenti consente di affermare che le correzioni appartengono alla stessa fase di quelle apportate con inchiostro nero sugli esemplari postillati. Si segnala, sulla c. 1, la presenza di un’annotazione molto importante per la datazione di queste pagine: “Zöller”, segnato in alto a sinistra, è infatti il nome del traduttore di *Im Schatten des Elefanten* (*Il Sempione strizza l’occhio al Frejus*), pubblicata ad Amburgo per Claassen & Coverts nel 1949.
- 2) cc. 52-53: 2 cc. in carta semplice, delle dimensioni di mezzo foglio (la carta è identica a quella utilizzata per gli aggregati), riportanti lo stesso testo, dattiloscritto, che si estende per sei righe: «“Così è a Modena che ti sei stabilito...”
“Veramente avrei voluto stabilirmi a Milano. E ci sono anche stato un paio di mesi... Ma tra il sindaco e tutto e i discorsi da professori che fanno ai comizi finisce che uno si sente come se non dovesse succedere più nulla.”»

- 3) cc. 54-62: 8 cc. in carta semplice, le prime due delle quali dattiloscritte, le rimanenti sei manoscritte con inchiostro nero, che riportano il testo del capitolo denominato LIII: il capitolo, che corrisponde al cap. LIX di *DM1*, è cassato nelle pagine di AP1 (mentre è del tutto assente tra quelle di RP e tra i materiali di AB) e rielaborato nell'aggregato C, dove assumerà le lezioni in seguito accolte nel cap. LI di *DM2*. La parte manoscritta prende avvio, di seguito a quella dattiloscritta, in corrispondenza dei tre quarti del secondo foglio, per poi proseguire in tutti gli altri. Vi è una croce a penna rossa in alto in tutte le carte.
- 4) cc. 63-105: 43 cc. dattiloscritte in carta velina, con *errata corrige*. Dalla numerazione progressiva si evince l'assenza delle pagine numerate 2, 6-11. Il gruppo di carte rappresenta una replica delle cc. 1-51, con segnalazioni di varianti di varia estensione, fino all'indicazione dei punti in cui l'autore ha optato per degli spostamenti di pagina o per l'inserimento di nuove porzioni di testo. Si segnala, nella c. 74, la presenza dell'annotazione "Fritzel", nome della traduttrice che approntò una parziale versione inglese del romanzo, i cui materiali sono conservati nel fasc. 11.
- 5) cc. 106-128: 22 cc. dattiloscritte su carta velina, con correzioni manoscritte. Come nei casi precedentemente illustrati, anche in questo caso il gruppo di carte risulta lacunoso di alcune pagine: l'elenco prende avvio dalla pagina 3, passa poi dalla 5 alla 19, dalla 21 alla 35, poi fino alla pagina 50. Sia in questo che nel gruppo precedente, si fa riferimento alla volontà di mantenere i titoli di sezione, che Vittorini segnala anche per i capitoli riscritti.
- 6) cc. 129-136: 8 cc. in carta velina, con minime correzioni manoscritte, contenenti *errata corrige* (sull'angolo in alto a sinistra è apposta la numerazione da p. 43 a p. 50). Il testo qui presentato è riconducibile con assoluta certezza a quello cui Vittorini fa riferimento nella p. 360 del postillato RP: in quella sede infatti l'autore aveva segnalato "I CACCIATORI vedi cartelle aggiunte da 43 a 46".
- 7) cc. 137-139: 2 cc. in carta velina con *errata corrige* relativi alle pp. 39-124 di *DM1*.
- 8) cc. 140-210: 50 cc. in carta velina con correzioni e postille inserite con inchiostri nero e rosso.
- 9) cc. 211-218: 9 cc., quattro delle quali in carta velina, cinque in carta normale, appartenenti con quasi assoluta certezza a due differenti momenti di elaborazione.

Ciò che accomuna questi fogli è il fatto che in tutti sia presente una x a inchiostro rosso sul margine alto e che nessuno di essi sia numerato, mentre non vi è un uso coerente della scrittura dattiloscritta o manoscritta né degli inchiostri: i fogli non contengono *errata corrige*, bensì un brano collocabile tra la fine del cap. LXIII e l'inizio del cap. LXIV di *DM1*, con incipit: «Il treno si è fermato nelle ore quindici. Colpi di fuoco rintoccano dai campanili», in corrispondenza, dunque, del definitivo cap. LVII di *DM2*. Nella carta 212 troviamo delle cassature a penna rossa (una penna più chiara di quella usata per apporre la x). Il testo prosegue nella carta seguente, manoscritta a penna nera, il cui *explicit* è poi presente nell'incipit della carta seguente, dattiloscritta. Nella c. 214 inizia il cap. denominato LXV (cap. LIX di *DM2*). Le cc. 8 e 9 riprendono il testo ds., concludendo il capitolo in modo differente rispetto al definitivo cap. LIX di *DM2*: in questa sede, infatti, lo zio Agrippa mostra la foto della figlia a Carlo, pensando che la sua smania di trovare la gente possa essergli d'aiuto nella ricerca della figlia.

Come si può evincere da questa descrizione, i materiali sono molto variegati, ma non è molto difficile stabilire a quale momento compositivo possano essere ricondotti. È infatti evidente che le cc. 1-51 (e le successive “repliche”) si possano collocare intorno alla prima fase di revisione, dal momento che le correzioni qui indicate corrispondono *esattamente* a quelle inserite a penna nera sugli esemplari postillati. Più complesso risulta invece stabilire una cronologia interna a questi due momenti, ma, dal momento che si può credere con una certa sicurezza che l'autore abbia lavorato su due esemplari di *DM1* in due diversi tempi, si può ipotizzare che abbia 1) inserito le correzioni a testo su una copia del romanzo, 2) ricopiato le correzioni in bella copia sui dattiloscritti AE, forse in vista della programmata consegna all'editore, 3) deciso di tornare sul romanzo e dunque abbia ricopiato nuovamente le correzioni su un esemplare e proceduto con l'inserimento di ulteriori varianti con altre penne, facendo tuttavia sempre riferimento ad AE. A queste conclusioni si può, infine, ricollegare la presenza, solo in alcune delle pagine di AE, di segni di spunta (✓) con penna blu, con ogni probabilità riconducibili proprio al punto 3) ora individuato.

2.3 I manoscritti AM2

Che il lavoro compiuto da Vittorini sul proprio romanzo non sia stato una mera revisione, ma una profonda riscrittura è dimostrato dalle carte di FEV, fasc. 8, “Manoscritti di *Le donne di Messina* s.d.” (d’ora in avanti AM2), contenente tre cartelle di manoscritti collocabili tra la fase di revisione condotta sui volumi con gli inchiostri nero e rosso vivo e il momento in cui l’autore ritorna sul testo con la penna biro rossa e l’inchiostro blu. Questa collocazione temporale è giustificata dal fatto che le informazioni sull’inserimento degli “aggregati” fanno riferimento al dattiloscritto (nella p. 99 del testimone RP, ad esempio, Vittorini annota: “Continua all’aggregato A. dattiloscritto da A1 ad A38 quindi vedi libro pag. 107”, con il riferimento all’aggregato scritto con inchiostro blu e quello relativo alla pagina scritto in rosso), approntato senza dubbio dall’autore *dopo* la stesura manoscritta e dopo il passaggio in bella copia dattiloscritta.

Il fascicolo è suddiviso in tre gruppi:

- 1) Manoscritti I (d’ora in avanti AM2.I): tutti i fogli (eccetto il primo) presentano una numerazione apposta a matita sul margine sinistro superiore del lato non coperto da scrittura, probabilmente non d’autore: la numerazione procede da 1 a 18 (saltando il primo dei fogli contenuti nella cartella) e poi riprende da 1 a 10 nelle successive. Dal momento che la numerazione originale potrebbe risultare ambigua, si è scelto di numerare tutte le carte da 1 a 29.
- 2) Manoscritti II (d’ora in avanti AM2.II): i fogli sono raccolti in due cartellette, una interna all’altra. La prima, di colore celeste ingiallito, riporta sulla prima di copertina alcuni appunti sull’Europa e sull’identità europea e conserva 38 carte (che sono state da me numerate 1-38). Segue una cartella di colore arancione sbiadito che contiene un numero più consistente di carte, da me numerate 39-141, cui seguono altri due gruppi di carte (suddivisi con graffette) le cc. 141-156 e cc. 157-168.
- 3) Manoscritti III (d’ora in avanti AM2.III): contiene otto carte di carta velina manoscritte a inchiostro nero.

2.3.1 AM2.I

La sezione “Manoscritti I” (AM2.I) è formata da 29 fogli (da me numerati sul margine inferiore sinistro del *verso* da 1 a 29) di dimensione 27 x 21 cm ca. interamente manoscritti sul solo *recto* (si segnala l’uso di due tipi di carta differente: carta velina per le cc. 1-6, e carta con filigrana “Roma Tenax C.M. Fabriano” per le altre³⁶⁷), preceduti, in prima posizione, dalla copertina di un blocco note a spirale tipo “Steno”, identico a quello collocato in AM1, la cui seconda di copertina è interamente occupata da appunti manoscritti a inchiostro nero, tutti cassati. A causa della rapidità della scrittura, non è stato possibile decifrare integralmente il contenuto, ma si può comunque affermare che si tratta di annotazioni relative al dialogo tra Spataro e Ventura contenuto nel cap. LVIII di *DM1* (più precisamente, *passim*, nelle p. 308 e ss.), presentate sotto forma di brevi passaggi privi di connessione logica con gli altri. La mancata concordanza testuale con il testo di *DM2*, oltre alla considerazione che il supporto sul quale queste note sono scritte corrisponde a quello della prima redazione del romanzo (le carte di AM1), consentono senza dubbio di affermare che a questo blocco devono essere appartenuti alcuni dei fogli presenti in AM1. Non si può tuttavia fornire alcuna spiegazione sul perché questa copertina sia stata collocata in questa posizione, dal momento gli altri materiali sono collocabili senza dubbio alla fase di revisione *post* 1949.

La prima carta del fascicolo è vergata con inchiostro nero e contiene una porzione di dialogo non riconducibile con esattezza a nessun capitolo di *DM1* o *DM2*, ma comunque collocabile all’interno della rielaborazione della sezione sui cacciatori (uno degli interlocutori è F.R., si parla della brutalità dei tempi passati e di come siano stati simili alle crocifissioni di epoca romana e ai roghi medievali), della quale si cita la parte finale, contenente alcune indicazioni che l’autore annota per la stesura del seguito del romanzo:

concludere con un quarto riepilogo su Ventura

*racconto del fotografo - e racconto col resto - «Credevo
che tu avessi fotografie di brutti momenti tuoi*** altrove
continuazioni “e piantala coi guai di questo tuo fasc...”*

³⁶⁷ La tipologia di carta usata è la stessa di alcuni fogli usati da Vittorini per gli appunti delle *Due tensioni*, così come i colori dell’inchiostro: senza voler forzare una datazione necessariamente tarda (*post* 1961), è tuttavia un dato del quale si deve tener conto per una ipotetica collocazione cronologica.

ma questo non significa solo che sei fascista - questo significa che sei un assassino

Le cc. 2-6 restituiscono un testo che pare appartenere a una prima stesura di una parte del par. LXIII di *DM2* (da «“Di rivedermi qui?”» a «“Per noi è sempre la stessa soddisfazione” risposero i cacciatori», *DM2* p. 300), ma nel quale sono presenti numerose varianti rispetto alla redazione definitiva. A cominciare dalla battuta che chiude il dialogo, che non è, come nella definitiva versione di *DM2* «“Per noi è sempre la stessa soddisfazione”», bensì «“O già. Mica staremmo qui ad aspettare se non aspettassimo niente...”» – ripresa, con varianti, di «“Mica staremmo a cuocerci in questo sole se dovessimo aspettare lui...”» di *DMI*, p. 378 – cui segue, vergato a penna blu, «“e vi divertite? E ci divertiamo”». La ragione di questa discrepanza con il testo definitivo è facilmente spiegabile osservando gli inchiostri: il nero utilizzato per la stesura di queste pagine è identico a quello di cui l’autore si serve per la prima fase correttoria sull’esemplare di *DMI* e il passo qui rielaborato, nello specifico, corrisponde a un brano cassato – proprio con inchiostro nero – nella p. 378 di *AP1*, al margine del quale si trova l’abbreviazione «v.» (“vedi”),³⁶⁸ che rimanda, con ogni probabilità, proprio al passo qui conservato, e ci consente di supporre che il testo sia stato scritto nello stesso momento in cui l’autore precedeva con la prima revisione, corrispondente all’uso del colore nero.

Rielaborato nelle cc. 7-16, il testo delle cc. 2-6 risulta ulteriormente ampliato, dopo alcuni momenti di incertezza testimoniati dalle riprese di identiche porzioni di testo nelle cc. 7-8. Le carte sono vergate con inchiostro blu sul solo *recto*, con correzioni in blu e rosso (quest’ultimo sulle sole cc. 12 e 16). L’*incipit* della c. 9 è identico a un passo cassato nell’*explicit* della c. 10 (*incipit* c. 9: «Questo è perché noi,» lo interruppe Toma, «non ci trovavamo dalle nostre parti...»; *explicit* c. 10: «Io pure ci ho dato un po’ dentro, ma mi sono stufato presto, forse era che non provavo e così, quando mi hanno detto «Questo è perché noi,» lo interruppe Toma, «non lo abbiamo fatto al nostro paese potuto farlo»), e si può dunque credere, in virtù del fatto che la lettura procede regolarmente dalla c. 10 alla c. 11 (*incipit* c. 11: «che potevo mettermi nella polizia ho preferito lasciar perdere.»), che la c. 9 sia un tentativo, poi abbandonato, di quanto l’autore scriverà poi nella c. 11.

³⁶⁸ La stessa indicazione è presente anche alle pp. 342-344 del testimone RP, con il rimando ai numeri di pagina 31 e 32 che corrispondono alle pagine del testimone AE (cfr. *supra* § 2.2), nelle quali si trovano riportate in forma estesa le varianti presenti sull’esemplare postillato, oltre a varianti di più ampia estensione assenti sul postillato, come nel caso dei due riferimenti appena citati.

Si segnala inoltre la presenza di alcune varianti inserite con penna biro rossa, limitate alle sole cc. 12 e 16, che indicano una seconda lettura delle carte da parte dell'autore: il testo, infatti, rispetto alle precedenti carte vergate con inchiostro nero, presenta lezioni sempre più simili a quelle contenute nelle cc. D51-D57 dell'«Aggregato D», dove il paragrafo riceverà una più stabile fissazione.

La narrazione procede dunque senza interruzioni – ma con numerose varianti immediate – sino al termine del paragrafo, con la sostituzione della penna blu con quella rossa a partire dalla c. 17 (più precisamente, il testo si interrompe in corrispondenza della lezione «di transfughi, e di clandestini che resistevano ~~al potere popolare~~ armati al potere popolare», corrispondente a «profughi e clandestini che andavano nascondendosi attorno a mano armata» del cap. LXIII di *DM2* (p. 304).

Le cc. 20-29, interamente vergate sul solo *recto* con penna biro rossa, appartengono a uno stadio iniziale della stesura, collocabile nella sezione dedicata ai cacciatori ma per lo più non riconducibile a specifici capitoli di *DM1* e *DM2*, come dimostrato dal fatto che l'autore lascia in molti casi interrotta la scrittura, oltre ad apportare numerose correzioni e varianti, alcune delle quali risultano illeggibili.

In particolare, le cc. 20-22, contenenti porzioni di testo di lunghezza variabile (la c. 22 è interamente scritta, mentre la c. 21 contiene solo poche righe), riguardano una sezione di testo riconducibile, sommariamente, al cap. LXIV di *DM2*: nella prima il personaggio di Spataro dichiara di sapere quali siano stati gli spostamenti nella fuga di Ventura; nella c. 21, allo stesso modo, si ricostruiscono i movimenti di Ventura e dei cacciatori; la c. 22, il cui testo è quasi interamente cassato, riguarda le reazioni del villaggio alla fuga improvvisa di Ventura.

Le carte successive sembrano rielaborare e ampliare tali annotazioni sommarie: le cc. 23-29, infatti, prendono avvio dalle dichiarazioni di Spataro, procedono con la ricostruzione degli spostamenti di Ventura, per chiudere infine con le considerazioni del villaggio rispetto alla fuga del loro compagno e alle motivazioni che avevano spinto i cacciatori ad appostarsi in quella zona. Si segnala che la successione delle pagine rispetta quella della narrazione, e si eccettua la c. 26, nella quale la scrittura si interrompe poco oltre la metà del foglio, ma che pure può collegarsi con il testo della c. 27.

2.3.2 AM2.II

I 168 fogli appartenenti al sottofascicolo sono conservati all'interno di tre cartelle, una di colore celeste e due di colore arancione, che suddividono i materiali in quattro gruppi distinti di carte: cc. 1-38, cc. 39-141, cc. 141-156 e cc. 157-168. La prima cartelletta, di un celeste ormai ingiallito, presenta sulla prima di copertina alcuni appunti manoscritti sull'Europa e sull'identità europea, chiaramente estranei al romanzo:

*La postulazione dell'unità europea non può più non essere
insieme una postulazione dell'unità del mondo, col rischio
altrimenti di essere reazionaria e conservatrice
non può essere la postulazione di un egoismo, di un privilegio, e
se no perde ogni senso di progresso.
non patriottismo europeo - per carità.
solo questione di varietà di componenti
l'ideale di semplificazione strutturale del mondo in una
concretezza (la creatura europea) è l'ambiente tecnologico che
fa l'unità
Europa - ma senza un nazionalismo europeo - non un ideale
differenziale, non un ideale segregazionista
- e nemmeno di unità ideologica maggiore - bensì solo di
mediazione di articolazione maggiore.*

All'interno di questa cartella, nella quale sono conservate 38 carte manoscritte a penna biro rossa, troviamo la prima redazione manoscritta del nuovo epilogo del romanzo. Le carte sono disposte in ordine invertito rispetto a quello di lettura, e occorre dunque prendere le mosse dalla c. 37 e procedere all'indietro fino alla c. 8: *incipit* ed *explicit* della sezione corrispondono esattamente sia con quelli dell'"Aggregato E", presente nel fasc. 3 (la "bozza" definitiva del romanzo, AB), sia con l'epilogo definitivamente dato alle stampe.

La c. 38 e le cc. 1-7, escluse dalla descrizione precedente, testimoniano invece alcuni tentativi compiuti dall'autore prima di raggiungere la stabilità testuale. Le cc. 1 e 2 riportano una piccola porzione di testo che copre poche righe nella parte superiore del

foglio, che pare non essersi conservato, in entrambi i casi, nella redazione finale. Le cc. 3 e 4 sono invece dedicate interamente alla descrizione della condizione delle siciliane rimaste sull'Appennino. Si riporta l'*explicit* della c. 3:

Ora esse hanno qui la Sicilia, che abbandonarono nel '43 in una lasciata nel '43 ma mai del tutto rimpianata \ quel mondo antico che esse hanno lasciato nel '43 senza sapere che forse/ volevano perderlo, ora le ha riprese e fermate qui con un marito, con dei figli, con la terra, con un vigneto

La digressione sulle messinesi prosegue poi con una rievocazione della notte dei morti, ripetuta dalle messinesi ogni anno, in ricordo di quella prima volta in cui fu festeggiata nel '46, con la quale si chiudeva il romanzo nell'edizione del '49.

È necessario, invece, collegare la c. 5 con la c. 38, dal momento che il testo in esse contenuto è parzialmente sovrapponibile. Troviamo in entrambe le carte le battute di un dialogo tra Carlo il Calvo e lo zio Agrippa nelle quali i due espongono alcune considerazioni su come il villaggio sia mutato nel giro di poco tempo, su come ne siano mutati gli abitanti e su come l'unico che si voleva allontanare (secondo lo "stratagemma", come lo chiama Carlo in queste carte), Ventura, è invece rimasto.

Le cc. 6 e 7, invece, sono costituite da due fogli prelevati da un esemplare di *DMI*, contenenti le pp. 251-252 e 253-254, con correzioni e inserimenti manoscritti con inchiostro nero e rosso. La presenza di queste carte consente di porre le basi per alcune riflessioni che verranno ampliate in seguito: mettendo a confronto queste pagine con quelle corrispondenti di *RP* e con le pagine di *AB* emerge che le prime due pagine (pp. 251-252) sono state fotocopiate e inserite in *RP* come rimpiazzo delle pagine originali, mentre le altre due pagine in *RP* sono presenti in originale. Dal confronto fra i testi contenuti nei due testimoni si evince inoltre che le pagine di *AM2.II* appartengono a uno stadio cronologicamente precedente a quelle di *RP*, poiché quest'ultimo testimone contiene anche alcune varianti con biro rossa. Ipotesi confermata anche dal confronto fra i due testimoni e le pagine corrispondenti di *AB*, che risultano essere state fotocopiate a loro volta da *RP*, e non da *AM2.II*. Queste carte costituiscono dunque un'ulteriore conferma del fatto che Vittorini abbia lavorato su due esemplari del romanzo, trasferendo

(e talvolta ampliando e rettificando) le correzioni inserite su uno anche sul secondo, presumibilmente approntato in un momento successivo della revisione.

Segue, come si è anticipato nella presentazione delle carte, una cartella di colore arancione, sulla quale sono presenti diverse annotazioni autografe nella facciata interna:

~~“La discussione?” Non c’è stata discussione. Sì che c’è stata. Non c’è stata. La discussione c’è stata *semmai* ch’era ridicolo d’essere venuti in tanti per uno solo e così facile. Ce ne siamo vergognati, ecco. A forse siamo venuti in tanti per nostalgia di quei giorni in cui ne prendevamo ogni momento, e che ora non ne vengono più. Abbiamo voluto riprovare ciascuno quell’emozione che si.~~
fenomeno

gente che chiama questo la storia e io e noi ne siamo parte
~~ma ecco che ci *** continuamente~~
>***<

All’interno di questa cartelletta vi è poi un’altra cartella, sempre di colore arancione, sulla copertina della quale l’autore ha annotato diversi passaggi sui quali avremo modo di tornare diffusamente. Questo, il testo contenuto nella prima facciata:

Pag. D181 - centocinquanta persone infingarde | inette |
lazzarone³⁶⁹

~~Si trattava di questo? | a quei tempi. | Ma non lo sapevate come avete potuto mandarglielo se c’era questo pericolo | contavo che reagisse. Si conta sempre male. Contava che pigliasse | e scoppiasse. | Ma *** aver fatto? | Voi non parlavate male \ di quello che facevamo.../ E ne parli male? Non ne parlo male, solo che | non poteva durare. Era un esperimento come del momento | alla bisogna dire che tutto è andato | per il meglio >***< | Ma era questo che volevo? | è stato facile con un piccolo stratagemma?~~

³⁶⁹ L’autore fa qui riferimento alla p. D181 dell’aggregato D, del quale costituisce una variante.

*e io in questo non c'entro | mentre lui è rimasto - *** - | peccato
- | ~~che c'entra questo?~~ | ~~C'entra per via che le sono molte~~ |*

*~~gli abitanti non cresciuti: diminuiti | abitanti in carreggiata |
e senza spargere sangue | e senza ricorrere alla farsa | un niente.
| Mi apprezzate la loro comune~~*

Nella facciata interna, invece, il seguente testo:

*ult. capitolo: villaggio dei consumi. | Luci al neon. Scritte
luminescenti. | Negozio di alimentari con la scritta | Negozio di
mercerie id. (e abbigliamento) | Anche Cerro ha una scritta
(falegname) eppure non fabbrica che bare. | E al bar la scritta
in rosso nel davanti più una bianca - più lungo tutto il fianco
una gialla | e sulla porta d'ingresso un cassone | a smalto bianco
con | sopra Motta | e lo stemma | milanese di Motta | e gelati
dentro d'estate e inverno | C'è il frigorifero al banco. | C'è la
brina gelati. C'è | un rombo che esce dalle finestre e le porte a
smembrarsi | per la *valle* Tra le cinque pom. | e mezzanotte
circa dal petto | d'organo di un juke-boxe | e c'è un televisore
sotto cui | ogni sera si raccolgono tutti | ad averlo per prospettiva
| simulacro di vita | invece della vita stessa | Ma c'è poca gente e
per lo più | vecchi o di mezza età, qualche | bambino e gioventù
| vera e propria niente | - non braccia da lavoro | e non miele di
vita.*

~~Vero vero non c'è niente da dire | avete ragione così è così è stato.~~

*~~E allora? | Dite allora | ch'è tutto fasullo? | Ch'è fatica persa? |
Questi | disgraziati | queste cooperative | (e cosa credete di essere
| se non una cooperativa?)~~*

~~Ma il contadino bisogna | ben che faccia il | contadino Che
semini. | Che raccolga.~~

~~Chi lo sa. Sono diecimila | anni che lo facciamo. E forse | non c'è
più bisogno | di contadini a farlo. | Certo che ne siamo stufi →
non è questo il punto. | Il punto è come farlo. | Vedete l'America.~~

~~Perché ve lo siete ricostruito da voi | ma chi ve lo ha fatto fare?~~

~~Egli [***] va che volesse andar | assolutamente d'accordo col |
Furchino. digrignava il muso | *** *** *** assolutamente~~

~~Avete fabbricato un paese | e avete la birra | calda, imbevibile. |
Avete sminato | venticinque ettari | di terreno e avete \ e non / |
un li avete un frigorifero | a rinfrescarvi | la gola. | Avete fatto
questo. | Avete fatto quello.~~

Le pagine manoscritte in essa contenute (cc. 39-141), vergate ancora a penna rossa, con numerose correzioni e varianti, sono riconducibili alla porzione di testo immediatamente precedente a quella delle cc. 1-38, cioè dal cap. LXIV (c. 132) al termine del cap. LXXVII (c. 39)³⁷⁰ di *DM2*, capitoli che precedono l'epilogo. Ancora una volta, dunque, è necessario invertire l'ordine di conservazione delle carte, operazione non immediatamente intelligibile a una prima lettura, data l'assenza di riferimenti a numeri di capitolo o di pagina. Il testo scorre infatti privo di suddivisione in capitoli, ma l'autore pare aver ben chiaro quanto ha intenzione di scrivere, come dimostra anche il fatto che la scrittura copre interamente i fogli senza interruzioni nella sequenza narrativa.

Le rimanenti carte, dalla c. 133 alla c. 141, invece, mostrano alcuni tentativi di scrittura abbandonati dall'autore. È interessante notare come la c. 133, il cui *incipit* coincide con quello della c. 129, ne testimoni in realtà uno stadio cronologicamente precedente: essa conserva infatti ancora alcune lezioni tratte da *DMI* (la descrizione degli spostamenti di

³⁷⁰ Corrispondono alla prima stesura di quello che verrà poi ds. nell'Aggregato D, da D60 a D199.

Ventura, contenuta nelle pp. 379 e 380 di *DMI*), poi abbandonate nella nuova versione della c. 133. Proprio casi come questo consentiranno di comprendere quali siano gli stadi testuali che il romanzo ha assunto nel passaggio dal “romanzo di Ventura” al “romanzo del villaggio”, dall’interesse verso le dinamiche della punizione del colpevole a quello rivolto verso le dinamiche sociali che indurranno alcuni degli abitanti ad abbandonare il villaggio.

Similmente, la c. 134 è una elaborazione precedente di parte della c. 132, che conserva una versione più vicina a quella definitivamente data alle stampe: *l’incipit*, «Il dubbio rispuntava abbastanza spesso al riguardo» viene infatti riproposto, in altra veste e non all’inizio della carta, nella c. 132 («Il dubbio era quasi in continuazione che rispuntava»). Un significativo mutamento si registra nella scelta di dare un diverso avvio al capitolo, dal momento che al testo appena citato è fatta precedere una porzione di discorso diretto che riporta le dicerie del villaggio in merito ai possibili intrecci tra gli interessi dei cacciatori e quelli di Carlo. Che la redazione del passo sia stata particolarmente tormentata è dimostrato anche dalle cc. 135 e 136, che condividono un identico *incipit* («in faccia, o s’era uno dei due che andarono impicciolendo verso dove la strada si assottigliava»), cui segue, ancora una volta, il riferimento alle dicerie circolanti nel villaggio.³⁷¹ Ciò che risulta significativo è il modo in cui l’autore procede: ognuna di queste carte presenta un testo differente dalle altre, nel quale si alternano supposizioni di volta in volta differenti: se nella c. 132 l’autore mette in rilievo il riproporsi, tra gli abitanti del villaggio («il ragazzino, la Giralda, Spataro, eccetera, eccetera...») l’idea che addirittura non si tratti di veri partigiani, dati i loro rapporti con l’ambiguo Carlo, finché non si diffonde la notizia che alcuni erano stati compagni di Toma, nella c. 134, oltre agli argomenti appena citati (ma espressi in forma notevolmente ridotta), si fa avanti anche l’idea che sia impossibile che si tratti di un regolamento di conti, mentre nella cc. 135 è messo in risalto il fatto che gli uomini siano giunti senza uniforme e che era impossibile che Carlo affidasse a così tanti uomini, e per altro disorganizzati, la gestione della faccenda («Era del governo che sarebbero stati, carabinieri, questurini; e non se ne sarebbero rimasti a voltolarsi un’ora sull’altra nelle frasche, ma sarebbero venuti dritto su a piazzare in porta il pallone»); nella

³⁷¹ La c. 136, a differenza delle altre carte, presenta porzioni di testo redatte anche sul *verso*, ancora relativo al fatto che Carlo avrebbe potuto agire diversamente e mandare dei questurini o dei carabinieri. Seguono, in obliquo, due annotazioni: “Allora è una merenda con Toma che stanno facendo?” e “Perché allora si comportano in questo strano modo? Pur è in un modo strano che si comportano”.

c. 136, infine, manca l'intera serie di supposizioni, mentre viene lasciato ampio spazio al perché Carlo abbia deciso di agire in quel modo (ammesso che sia stato lui a coordinare la spedizione dei cacciatori).

Occorre ancora una volta invertire l'ordine di conservazione per leggere correttamente le cc. 137-141, che restituiscono la descrizione dei movimenti dei partigiani (rielaborato poi, con numerose varianti, nelle cc. 127-126), sui quali non ci soffermiamo oltre.

Il retro della cartella, infine, riporta, oltre ad alcuni calcoli matematici, forse relativi al conteggio delle battute, alcune annotazioni – parzialmente cassate – che non è stato possibile decifrare: vi si leggono sintagmi “sconforto” “aria afflitta”, “appassionassero”, “quell'accozzaglia”.

Il ritorno all'uso dell'inchiostro nero è indice una probabile contemporaneità tra le cc. 1-6 di AM2.I e le cc. 142-156, queste ultime sottoposte a una più tarda revisione testimoniata dall'uso della penna rossa e separate dalle seguenti cc. 157-168 con una graffetta divisoria. Risulta anomalo, nell'ambito delle carte relative alle *Donne di Messina*, il modo in cui sono state conservate le carte: le cc. 142-145, infatti, sono disposte orizzontalmente e “avvolgono” le cc. 146-156, come se si intendesse, attraverso di esse, separare questo gruppo di carte dalle seguenti.

Le carte 146-156 sono probabilmente una prima stesura del testo delle cc. 72-65, poi ricopiate in dattiloscritto nell'“Allegato D” (D155-D166), e corrispondenti – sebbene con lezioni difformi da quelle definitive – a parte del cap. LXXIV di *DM2*³⁷² (rifacimento del cap. LXXIII di *DM1*). Le cc. 142-145, benché con notevoli varianti, sono da ricondurre al cap. LXVII di *DM2*, e alla conclusione del dialogo tra Ventura e Siracusa. Già in questa sede, benché non manchino i riferimenti alla possibilità di consegnarsi, Ventura pare lontano dalla deliberazione di uccidere la ragazza.

Ancora redatte in nero, le cc. 157-168 (separate dalle altre, come si è detto, da graffette divisorie), come il gruppo di carte precedenti si può suddividere in due sezioni: le cc. 156 e 157, infatti, disposte orizzontalmente, a raccogliere le rimanenti carte, contengono l'*incipit* di un capitolo denominato LXXII ma che non è riconducibile in modo preciso a nessuno dei capitoli del romanzo, e mentre le cc. 159 e ss. sono probabilmente una prima stesura delle cc. 46-39 (benché l'*incipit* sia quello del cap. LXXV – «Per quanto tempo,

³⁷² L'avvio si segna in corrispondenza di «non so se mi spiego», p. 369, fino al termine del capitolo.

questo?» – il testo corrisponde *grosso modo* a quello del cap. LXXVII di *DM2*, nelle carte numerate LXIII). Si segnala una interessante lezione presente nella c. 162: la scena narrata è quella in cui Ventura e Siracusa, dopo un colloquio estenuante quanto inconcludente, si addormentano, ma sembrano morti, come se qualcuno li avesse *uccisi*. La lezione di *DM2*, invece, edulcora il linguaggio attenuando nelle lezioni “narcotizzati” e “imbavagliati”, privando così il testo finale del riferimento cruento. Anche le cc. 165-168 subiranno numerose revisioni, se Siracusa, una volta saputo che i cacciatori sono andati via, non corre a svegliare Ventura per annunciarli la novità (come succede in *DM2*), ma si aggira spaesata tra le donne del villaggio, si mette a mungere insieme a loro e, dopo numerose insinuazioni riguardo al fatto che Ventura non possa essere l’uomo adatto a lei («si capisce da lontano un chilometro che restate insieme per puntiglio»), finisce per rifiutare che la vecchia Barbera le legga la mano, dicendo «Non credo in queste cose» (c. 168).

2.3.3. *AM2.III*

Il fascicolo è costituito da 8 carte (da me numerate da 1 a 8) autografe redatte a penna nera su fogli, ormai ingialliti, di carta velina. Nella cartella si riscontra lo stesso *modus operandi* delle precedenti: l’autore riscrive porzioni identiche di testo nelle cc. 1 e 3 (il testo della c. 3 è antecedente a quello della c. 1 poiché quest’ultima mette a testo le lezioni corrette della c. 3), che non corrisponde a nessuna precisa porzione di testo né di *DM1* né di *DM2*, benché possa essere ricondotto al terzo capoverso del capitolo LXVI di *DM2*, quello in cui il villaggio vocifera sulle ragioni che hanno spinto i cacciatori a salire al villaggio e, ora, a muoversi.

Lo stesso accade nelle cc. 2, 7 e 8, che hanno tutte un avvio simile, e sono appartenenti alle fasi di rielaborazione dell’*incipit* del cap. LXXI di *DM1* (pp. 380-381), in una fase successiva alle varianti apposte sulle pp. 380-381 di *AP1*: se confrontate con queste pagine, infatti, le tre carte presentano un testo già più stabile, almeno nell’*incipit*. Le cc. 5 e 4 si collegano alle carte precedenti, in quanto entrambe proseguono dalla c. 7, come dimostrato da *explicit* e *incipit* delle tre carte:

explicit c. 7: ~~Fecero inoltre delle considerazioni~~ \«Ma pur di piazzare il loro/

incipit c. 5: ~~circa un banchetto a base di selvaggina \piombo in,~~» ~~corpo a un beccafico~~
osservarono, «in corpo/

incipit c. 4: piombo,» osservarono, «in corpo a un beccafico, farebbero la guardia ~~un~~ a
un terreno anche per tre mesi di seguito.»

La c. 6, infine, scritta solo sulla metà superiore del foglio, pare non avere alcun legame testuale diretto con le altre carte del sottofascicolo, sebbene appartenga alla stessa sequenza narrativa (l'arrivo dei cacciatori al villaggio, accompagnati e presentati da F.R. e Toma).

2.4 I dattiloscritti AD3

Il fascicolo 4 conserva le copie dattiloscritte dei già citati “aggregati”: con tale nome Vittorini identifica le porzioni di testo redatte *ex novo* in dattiloscritto da inserire tra le pagine del volume del 1949. I fogli contenuti in questo fascicolo, a esclusione dell'aggregato D, non sono numerati: l'aggregato A (AD3.a) è formato da 38 carte, l'aggregato B (AD3.b) da 17, l'aggregato C (AD3.c) da 37 e l'aggregato D (AD3.d) da 199 carte.

Le carte hanno lezioni dattiloscritte identiche a quelle dei fogli inseriti nel fasc. 3 (AB), ma presentano varianti manoscritte con inchiostro blu e rosso (con il blu sovrapposto al rosso), colori identici a quelli usati anche per l'inserimento delle varianti negli aggregati di AB, che tuttavia sono cronologicamente successivi, dal momento che queste carte presentano altre varianti in aggiunta (sempre con inchiostri rosso e blu), l'indicazione dei numeri di pagina (questi, in blu), e soprattutto la sottolineatura dei passi che verranno pubblicati in carattere corsivo. È probabile, dunque, che le correzioni di AD3 siano state ricopiate “in bella” nelle carte di AB. Per tale ragione, non si forniscono ulteriori dettagli su queste carte, riservandoli al fasc. 3.

2.5 La “bozza” AB

Si compone di materiali eterogenei il fascicolo 3, descritto sommariamente nel FEV come “Bozze di preparazione della ristampa *Le donne di Messina* 1964 (ante 1964)”. In verità si

tratta di un composito fascicolo di fotocopie (di dimensione variabile, tra 20,5 x 12 cm e 21,5 x 11,5 cm) e dattiloscritti (21 x 12,6 cm), entrambi con correzioni autografe, approntato da Vittorini nell'ultima fase di lavorazione del testo, per velocizzare il lavoro di assemblaggio dei materiali che invece sarebbe risultato più lungo e potenzialmente difficoltoso se si fosse provveduto a realizzare una copia dattiloscritta del tutto. L'autore stesso scrive nella già citata lettera del 23 maggio 1963 indirizzata a Bompiani, che non vorrebbe, «concluso questo lavoro di montaggio, dare a ricopiare il tutto. Poiché la dattilografa farebbe certamente degli sbagli e occorrerebbe rileggere e ricorreggere, e non si finirebbe più». Suggestisce dunque di consegnare «al tipografo lo scartafaccio così com'è composto: di segnature corrette a mano e di inserti che ha dattiloscritto».³⁷³

Le fotocopie sono ricavate dall'unione di RP e AP1. Dalle pagine, tuttavia, si ricavano anche informazioni aggiuntive rispetto a quelle presenti nell'originale, come ad esempio la scelta di escludere i titoli di capitolo, presente sulla c. 4 («via tutti i titoli – ogni capitoletto a pagina nuova pari o dispari – col numero fuori in alto»). Ulteriori indicazioni di carattere generale si trovano inoltre nel cartoncino di colore celeste che avvolge le carte: Elio Vittorini | Le donne di Messina | Comporre in Grayon 11/11 | giustizia 19 - | Straurgente.

Una delle peculiarità di questi materiali è la presenza di numerose strisce di testo dattiloscritto che Vittorini sovrappone, incollate solo sul margine sinistro, a righe particolarmente tormentate e, spesso, illeggibili o di scarsa leggibilità (si vedano la *Figura 10* e la *Figura 11*).

Si conferma inoltre, grazie a questo fascicolo, l'affermazione di Vittorini secondo cui la *seconda parte* del romanzo è stata riscritta completamente: a partire dalla “Parte seconda”, infatti, troviamo pressoché solo fogli dattiloscritti con correzioni manoscritte. Nello specifico, le pagine che nell'esemplare postillato RP sono assenti, mancano anche nello scartafaccio AB, che risulta infatti privo delle pp. 205-217 e 317-330 (sebbene siano invece presenti altre pagine cassate, la p. 220 e le pp. 282-285), mentre le pagine mancanti da AP1, cioè le pp. 369-491, sono rielaborate negli Aggregati D ed E.

Questa, dunque, è la composizione dello scartafaccio (si rispetta la numerazione originaria delle pagine):

³⁷³ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 23 maggio 1963, APICE, FEV, serie 1, busta 1, “Corrispondenza inviata”, lettera citata anche *ON II*, p. 922.

cc. 1-6

cc. 7-99

Aggregato A: A1-A38

cc. 107-136

Aggregato B: B1-B17

cc. 178-202 e 219-295

Aggregato C: C1-C37

cc. 343-360

c. 361: "Parte seconda"

Aggregato D: D1-D199

Aggregato E: E1-E34 (conservato in una busta)

Le prime tre carte, nelle quali Vittorini modifica il frontespizio in vista della nuova edizione, sono dattiloscritte e presentano alcune correzioni (1949 > 1964) a penna nera e numeri di pagina segnati nel margine superiore destro con inchiostro blu. La terza pagina contiene l'Avvertenza dell'edizione del 1949, che non viene ancora né cassata né modificata in alcun modo. Una modifica, invece, viene apportata all'indirizzo della casa editrice Bompiani, spostatasi da Corso di Porta Nuova 18 in via Pisacane 26.

Seguono una pagina bianca, l'esergo con l'estratto dell'anonimo siciliano i cui versi danno il titolo al romanzo, e un'ultima pagina bianca, dopo la quale prende avvio il romanzo.

È evidente la nuova rilettura compiuta dall'autore, che conduce inevitabilmente all'inserimento di nuove varianti, queste con due diversi inchiostri blu (uno più cupo, con penna stilografica, l'altro, più chiaro, di penna biro), e alla verifica che il testo fotocopiato sia effettivamente leggibile per il compositore (vi sono infatti delle porzioni di testo che la fotocopiatura ha reso con una immagine sbiadita, che l'autore si premura di ripassare nuovamente a penna). Alcune porzioni di testo con correzioni interlineari vengono ora rese più leggibili attraverso l'utilizzo delle già citate strisce dattiloscritte sovrapposte al testo originale e raccordate con il testo circostante attraverso l'uso di frecce.

L'inserimento degli aggregati A e B è segnalato, in entrambi i casi, per due volte: in fotocopia, con la segnalazione autografa presente nelle pp. 99 e 136, e attraverso un lembo di carta di piccole dimensioni incollato sul lato destro del foglio e ripiegato su se stesso (*Figura 12*).

L'aggregato A (AD3.a), costituito da 38 carte dattiloscritte raccolte insieme da un foglio sul quale si legge, a penna rossa, "(1) inserto a pag. 99", contiene numerose correzioni manoscritte con penna blu e rossa, cui si aggiungono delle indicazioni di altro genere, come ad esempio la corretta collocazione nel fascicolo ("da pag. 99 - aggregato A (da A1 ad A38)") e la numerazione delle pagine, scritte con penna blu. Con la penna rossa, inoltre, l'autore segnala – sottolineandoli – quei passi, appartenenti al "Registro", che dovranno essere posti in corsivo. L'aggregato contiene i capitoli XXIV-XXIX, e testimonia il notevole – benché non radicale – mutamento subito dal testo di *DM1*: pur mantenendo le citazioni tratte dal "Registro", Vittorini sceglie di modificarne il contesto e l'andamento diegetico facendo retrocedere in questa sede – con varianti – i capp. XXXIV-XXXVII di *DM1*, le cui pagine corrispondenti, pp. 137-159, sono infatti eliminate del tutto dal blocco del fasc. 3 (verrà inserito, proprio in sostituzione delle pp. 137-178, l'Aggregato B).

L'aggregato B (AD3.b), come l'aggregato A, è separato dalle altre carte da un foglio che segnala: "(2) inserto a pag. 136". Composto da 17 carte, numerate con penna rossa, sul margine superiore destro da B1 a B17, il blocco presenta poche varianti manoscritte, tutte con penna rossa, tranne che per l'ultima pagina, nella quale l'autore scrive, con inchiostro blu, alcune parole di raccordo con il testo delle pagine postillate. Il testo procede per tre capitoli: il cap. numerato XXXVII, che rielabora il cap. XL di *DM1*; il cap. XXXVIII, che riprende con varianti il cap. XXXIX di *DM1*, e infine il cap. XXXIX, riscrittura del cap. XLI di *DM1*.

L'aggregato C (AD3.c), secondo l'ormai consueto metodo, viene segnalato alla p. 295 sia sulla carta sia con uno scampolo incollato sul margine destro del foglio. Composto da 37 carte, numerate con penna rossa da C1 a C37, contiene poche varianti manoscritte a penna blu e rossa (la correzione più ampia si trova nella c. C26 e copre le ultime quattro righe di testo). L'allegato testimonia l'elaborazione del capp. XLIX-LIII, che riprendono con varianti i capp. LVII-LIX, LXI e LXIV di *DM1*.

La prima pagina dell'aggregato D (AD3.d), posizionata dopo la p. 360 del postillato, è preceduta da un foglio di cartoncino sul quale è segnalato l'inizio della "Parte Seconda". Le 199 pagine dell'aggregato, come le precedenti, sono numerate a penna rossa sul margine superiore destro della pagina e comprendono i capp. LVI-LXXVII. È questa la parte effettivamente nuova del romanzo, con l'intera sezione relativa ai cacciatori che

viene radicalmente rivoluzionata per trasformare gli ex-partigiani in apostoli della modernità: si veda la c. D182, «Il lavoro è ricchezza, cari voi. Non meno che ogni materia prima, e non meno che ogni mezzo di produzione». La sezione si chiude emblematicamente con Siracusa che, passata la notte in cui Ventura avrebbe potuto essere catturato, dice «eh sì» e va a sedersi sul gradino della soglia di casa in attesa del suo risveglio.

Segue l'aggregato E, con la sezione "Epilogo" del romanzo, composto da 34 pagine numerate e riposte in una busta bianca, con varianti immediate dattiloscritte e altre manoscritte, prevalentemente con penna rossa. Il testo presenta alcune varianti rispetto alle lezioni definitive di DM2, tra le quali si segnalano differenze nella numerazione dei capitoli, che sono 82 e non 83, e i tagli di alcuni brani di maggiore estensione.

2.6 Come lavorava Vittorini – Parte II

Da quanto osservato finora emerge un quadro ben differente rispetto a quello tracciato nell'omonimo § 2.2 del cap. 1. La riscrittura degli anni '50-'60, come in quella sede anticipato, si configura secondo logiche diametralmente differenti rispetto a quelle che avevano dominato la prima fase di redazione del romanzo, ma anche rispetto alla revisione attuata nel passaggio da rivista in volume. Le ragioni sono molteplici, e tutte concorrono a determinare il nuovo "metodo" vittoriniano.

Prima fra tutte, il fatto che essa si sia svolta in anni differenti e che dunque si possano distinguere varianti immediate e varianti tardive: tale dilatazione temporale, se da una parte rende più agevole la differenziazione fra i diversi "strati" correttorii, per via dell'uso di diverse penne, dall'altra moltiplica i piani dell'indagine filologica, trasformando le copie postillate in veri e propri palinsesti sui quali ricostruire i diversi stadi attraversati dal testo nel tempo.

Prendiamo spunto dalle parole dello stesso autore:

In un primo tempo, cioè nel 1952, quando ci sono tornato la prima volta, ho lavorato sempre sulle vecchie copie del libro. Erano correzioni a margine, tagli, rimpasti. Nel 1957 ci sono

tornato di nuovo. E anche allora ho riveduto e tagliato. Restava insolubile il problema della terza parte, [...]. Di qui il bisogno di riscrivere la terza parte.³⁷⁴

Si configura dunque un lavoro svoltosi nel tempo che aveva finito per mutare ampiamente la fisionomia originaria del libro, esattamente come avvenuto per gli stralci confluiti in *Diario in pubblico*, usati da Vittorini come «semplice materiale da costruzione, “mattoni, calcina, cemento”, da manipolare e usufruire nel modo più spregiudicato ai fini della nuova architettura globale».³⁷⁵

Correzioni, tagli, rimpasti. Una prima fase può essere individuata nello strato d'inchiostro nero, che è sicuramente quello più antico e quello con il quale l'autore interviene meno massicciamente sul testo: correzioni di piccola entità (quelle che l'autore stesso chiama «correzioni»³⁷⁶ e «tagli» nella citazione sopra riportata) nella prima parte del romanzo, quella contenuta nel testimone RP, consistono per lo più in cassature dell'ampiezza massima di uno o due capoversi³⁷⁷ volte a ridurre le sequenze descrittive o a condensare alcuni giri di parole, oltre alle sostituzioni.³⁷⁸ Si intravede già in azione la nuova scelta antilirica³⁷⁹ e «normalizzante»,³⁸⁰ come ben dimostra la cassatura di un brano della p. 63 (~~«Ci si muove, quasi ognuno si muove, e coloro che s'attardano su parole, da discorsi iniziati prima, perdono presto il filo, lasciano cadere anch'essi rimuovendo i piedi~~

³⁷⁴ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1065.

³⁷⁵ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 247. La conseguenza, in *Diario in pubblico*, è la *destoricizzazione* di alcuni articoli e la loro *mimetizzazione* entro un quadro di «metastoriche affermazioni di principio» (ivi, p. 252), nelle quali non mancano poi minute varianti puntuali.

³⁷⁶ Sistematiche, solo per fare un esempio relativo a una sola sfera semantica, appaiono le correzioni apportate tanto con l'inchiostro nero quanto con la biro rossa, in tutti i casi in cui l'autore fa riferimento all'atto sessuale: solo per citare alcuni casi, si vedano le pp. 99, 183, 184, 263, 277, dove le sostituzioni più frequenti sono: «prendermi» → «stiamo insieme», «prendermi» → «farmelo», «il tuo comodo» → «farmelo»; «prenderci» → «far l'amore».

³⁷⁷ Si vedano, per es., le pp. 39-40 di RP, in cui sono eliminati due interi capoversi per un totale di 22 righe di testo.

³⁷⁸ Per es. RP, p. 13: due anni → diciotto mesi (ascritta); RP, p. 75: della → di una (a margine); RP, p. 77: da un altro punti della ferrovia → più a nord o da (soprascritta); RP, p. 113: lato → versante (a margine).

³⁷⁹ Virna Brigatti, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, cit., p. 250, ritiene che «l'invito a eliminare frondose e letteratissime, arcaizzanti aggettivazioni e andamenti sintattici poetizzanti» rivolto da Vittorini agli autori dei «Gettoni», ma in atto anche nella revisione delle *Donne di Messina* sin dalle prime fasi di revisione, possa essere una diretta conseguenza della collaborazione con Calvino per la collana einaudiana. Brigatti cita inoltre un passo tratto dalla lettera che Calvino inviò a Vittorini il 9 aprile 1959 (Italo Calvino, *I libri degli altri*, cit., pp. 307-308) riguardo all'editoriale di Vittorini comparso nel primo numero di «Menabò», nel quale Calvino fa notare al condirettore i difetti stilistici del proprio scritto: «Sono d'accordo con la polemica nel suo senso generale e coi suoi obiettivi particolari. Ma la sua forza è un po' attutita dall'allusività: il pubblico – anche gli iniziati – si butteranno alla caccia delle interpretazioni».

³⁸⁰ Prendiamo in prestito l'aggettivo usato da Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *QN II*, p. 921, fornendo in aggiunta due esempi tratti da RP, p. 79: «appiè» → «ai piedi» (questa variante viene replicata anche nella p. 107: «appiè di» → «sotto a»); «lieve» → «leggera», o ancora, per fornire un esempio di maggiore ampiezza, p. 51: «appiè della lunga china di gramigna già secca, bianca al sole sopra l'oscurità rossastra della terra ch'era di circa seicento metri, dicevano, tra il villaggio in alto e il doppio binario in basso» → «lungo il fianco del declivio in cima al quale c'è il villaggio». Nelle pp. 66-67 di RP si ricavano ulteriori esempi, in questo caso relativi all'ordine delle parole: «Rallenta il treno» → «Il treno rallenta», «ilare volto» → «volto ilare». L'abbassamento stilistico è individuato anche da Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, cit., pp. 24-26.

sull'impiantito e guardando verso fuori, le facce di colpo stupefatte della fresca luce là fuori ma insieme un po' sconcertate, agre un po' d'espressione, forse per quello che sentono restare rancido, nel nostro treno di uomini, al confronto di là fuori.») e di un lungo brano della p. 89:

DMI, p. 89	RP, p. 89
<p>Queste cose si fanno per provvedere al bisogno più immediato, e quasi in ogni cosa che fa l'uomo si nota poi una traccia di come cominciò a farla, o di quello che fu il bisogno immediato quando si cominciò a farla. Un bisogno è cambiato, possiamo anche dire ch'è più fine, più civile, o che si è moltiplicato, che s'è elevato, che si è complicato, pure si continua da quello che fu il modo di provvedervi il primo giorno, e si trova che quel vecchio modo, comunque nel tempo si sia trasformato, è ancora buono o soddisfacente per noi, o che appunto è soddisfacente, appunto è buono, perché ci viene fin dal nostro primo giorno di uomini attraverso tutti gli uomini e tutte le mani di uomini che l'hanno avuto e trasmesso trasformandolo.</p> <p>Così l'uomo comincia le sue cose come gli capita, sempre nella fretta di provvedere al bisogno, sempre in fretta, sempre frettolose, sempre in un modo che potrebbe essere migliore e più appropriato, ma sempre ogni cosa che facciamo continua da quel modo non appropriato, rimasto delle volte non appropriato pur attraverso le sue trasformazioni, e delle volte diventato invece appropriato, adatto alle circostanze, razionale, davvero un buon modo, a furia di aver continuato a fare la cosa e senza che quasi mai si sia andati, per farla su di un'altra strada.</p>	<p>Queste cose si fanno per provvedere al bisogno <i>alla necessità</i> più immediata a e quasi in ogni cosa che fa l'uomo si nota poi una traccia di come cominciò a farla, o di quello che fu il bisogno immediato quando si cominciò a farla. Un bisogno è cambiato, possiamo anche dire ch'è più fine, più civile, o che si è moltiplicato, che s'è elevato, che si è complicato, pure si continua da quello che fu il modo di provvedervi il primo giorno, e si trova che quel vecchio modo, comunque nel tempo si sia trasformato, è ancora buono o soddisfacente per noi, o che appunto è soddisfacente, appunto è buono, perché ci viene fin dal nostro primo giorno di uomini attraverso tutti gli uomini e tutte le mani di uomini che l'hanno avuto e trasmesso trasformandolo.</p> <p>Così l'uomo comincia le sue cose come gli capita, sempre nella fretta di provvedere al bisogno, sempre in fretta, sempre frettolose, sempre in un modo che potrebbe essere migliore e più appropriato, ma sempre ogni cosa che facciamo continua da quel modo non appropriato, rimasto delle volte non appropriato pur attraverso le sue trasformazioni, e delle volte diventato invece appropriato, adatto alle circostanze, razionale, davvero un buon modo, a furia di aver continuato a fare la cosa e senza che quasi mai si sia andati, per farla su di un'altra strada.</p>

Vi sono inoltre alcuni casi di riuso di materiali testuali pressoché identici («rimpasti»), che vengono ricomposti in maniera differente:

DM1, pp. 97-98	RP, pp. 97-98 ³⁸¹	
<p>«Noi vediamo quelli che lo pensano, e vediamo che loro lo pensano. Lei o lui».</p> <p>Giralda ritirò dall'acqua il piede, e lasciò di tenersi [p. 98] appoggiata alla testa di Toma. Egli, ora, aveva messo il bidone sotto il fiotto. Guardava i piedi di lei sciugarsi rapidamente, poi sollevò la faccia e guardava tutta la sua figura dal basso.</p> <p>«Un giorno mi ha detto», continuò Giralda, «che le facevamo rabbia».</p>	<p>«Noi vediamo quelli che lo pensano, e vediamo che loro lo pensano. Lei o lui».</p> <p>Giralda ritirò dall'acqua il piede, e lasciò di tenersi [p. 98] appoggiata alla testa di Toma. Egli, ora, aveva messo il bidone sotto il fiotto.</p> <p>Guardava i piedi di lei sciugarsi rapidamente, poi sollevò la faccia e guardava tutta la sua figura dal basso.</p> <p>«Un giorno mi ha detto», continuò Giralda, «che le facevamo rabbia».</p>	<p><i>appoggiata alla testa di Toma. Egli, ora, guardava i piedi di lei asciugarsi rapidamente, poi sollevò la faccia e guardava tutta la sua figura, dal basso «Noi vediamo quelli che lo pensano», continuò Giralda, «e vediamo che loro lo pensano. Lei o lui».</i></p>

Più massicci sono invece, già a questa altezza cronologica, gli interventi operati a partire dalla p. 159 del romanzo, contenuta fra le pagine di RP, e nelle pagine del testimone AP1, testimone che, come si è detto, è costituito dalle pp. 203-218, 317-330 e 369-quarta di copertina appartenenti con certezza al medesimo volume al quale appartengono le pagine di RP. Riguardo al testimone AP1, infine, occorre segnalare che solo a partire dalla p. 369 l'intervento dell'autore è massiccio, con ampie cassature (intere pagine sono eliminate) e correzioni inserite nei margini o in interlinea. Ciò dimostra come il progetto, espresso già all'indomani della pubblicazione, di rivedere soprattutto il nucleo tragico del romanzo corrisponda a verità solo in parte, poiché a essere notevolmente ridotte sono anche le parti più liriche e quelle che erano state individuate come sezioni che dilatavano eccessivamente la narrazione (è il caso della sezione "I nomi", notevolmente rimaneggiata e ridotta).

Revisioni, tagli, riscrittura. Insieme al lavoro di revisione sul testo, come si è già anticipato, Vittorini avvia anche la redazione delle nuove parti del romanzo – tutte concentrate proprio nel finale – come testimoniato dalla presenza, nel testimone AM2.I di fogli redatti con inchiostro nero afferenti proprio alle porzioni di testo cassate sul volume (si rimanda

³⁸¹ Il testo manoscritto è inserito in parte nel margine inferiore della p. 97 e in parte nel margine superiore della p. 98, segnaliamo pertanto il punto in cui si interrompe la pagina con il segno |.

al § 2.3.1). Da questo momento in avanti, l'ultima parte del romanzo avvierà il proprio autonomo sviluppo rispetto al testo di *DMI* e dunque se ne dovranno seguire gli sviluppi sui manoscritti di AM2 e sui successivi "aggregati", senza tuttavia trascurare i materiali di AE, ai quali Vittorini ricorre già nella prima fase di revisione (cfr. *infra*).

Un discorso simile si può condurre intorno agli altri colori di inchiostro: una volta apportate le correzioni sul testo, Vittorini avvia la riscrittura dei passi di più complessa elaborazione su fogli bianchi usando spesso un inchiostro del medesimo colore. Occorre però aggiungere alcune note in merito alle specificità del "metodo" vittoriniano relativamente a queste successive fasi di correzione. Vi sono alcuni casi nei quali gli inchiostri rossi (vi sono due diversi inchiostri di questo colore, uno, da penna stilografica, ha un colore più chiaro ed è cronologicamente antecedente al secondo, di tono più scuro, sicuramente appartenente a una penna biro, con il quale l'autore condusse la terza campagna correttoria) si sovrappongono alle precedenti correzioni in nero, come il seguente, tratto dalla p. 91 del testimone RP, che dimostra come il passaggio a questa successiva fase implichi una espansione a macchia d'olio delle modifiche al testo, che comportano una decisiva modificazione della struttura del romanzo:

RP, pp. 91-92 ³⁸²	
<p>XXII. Ma Cerro aveva ricominciato a segare, aiutato da Fischio; le donne ricominciavano a prendere mattoni e grattarli; il vecchio si riposava sul muricciolo; e l'ombra dell'albero era l'unica ombra d'albero; che si sapesse di avere per chilometri intorno. Si estendeva, dal muricciolo, fino a dove era il bambino di Carmela.</p> <p>XXII. Questo, quando correva avanti e indietro sul camion con martello di piccoli piedi, gettava ogni tanto qualche piccolo grido [...] senza il minimo interesse verso cose che fossero della propria occupazione e perciò senza bisogno di</p> <p>[p. 92] <i>XXII - Ma qualcuno altro che arrivava chiamò proprio lei. «Giralda «Giralda!»</i></p>	<p><u>. Il bambino di Carmela</u></p>

³⁸² Nell'impossibilità di segnalare con le modalità consuete (il barrato) le cassature inserite con l'inchiostro rosso, si è scelto di usare la sottolineatura (si vedano i Criteri di trascrizione *supra*, p. VIII).

*E qualcun altro che pure arrivava la ~~la~~ ^{>***<} chiamò pure*³⁸³

~~segnalare se stesso [...] e arrivando e sistemandosi al suo bastione di mattoni, dove deponava il suo novo mattone accanto ad altro e sopra ad altri, in un punto ch'era esatto tra gli altri, predestinato. Egli s'incantava a tratti là, contemplando come fosse salita, dopo l'ultimo mattone, la propria costruzione in Babilonia verso la prima foglia d'un ramo nel cielo; Era allora che sua madre Carmela [...] Si voltò lei; mentre una voce uguale, un po' più giovane, chiamava a sua volta:~~

Un dato interessante sotto il profilo filologico, e non segnalato nelle note di Raffaella Rodondi, è costituito dal fatto che frequentemente, come nel caso del testo sopra riportato, le cassature di testo in inchiostro rosso si trovano affiancate ad alcune indicazioni marginali a matita – linee verticali, punti interrogativi, x – che evidentemente segnalano un'ipotesi di lavoro che l'autore si riproponeva di confermare in un secondo momento, riconducibile appunto alla fase di revisione condotta con penna stilografica rossa: solo per fare alcuni esempi, p. 83,³⁸⁴ p. 86 (dove la variante di sostituzione «far funzionare» è prima scritta a matita e poi sovrascritta in rosso), p. 103 (cassatura di un capoverso), p. 142, p. 143, p. 151 e in numerose altre occasioni.

La fase di più intensa revisione è costituita dagli interventi con la biro di colore rosso cupo. Dopo aver proceduto per rimodulazioni minute di singoli blocchi di testo, Vittorini sceglie ora di applicarsi a una più generale revisione del romanzo, come dimostra la cassatura di intere pagine (le pp. 100-106) o interi capitoli (pp. 128-131, cap. XXXII), che si affianca comunque a interventi della stessa natura di quelli individuati nelle due fasi precedenti e che, talora, li integrano e ampliano.

A questo punto si colloca la stabilizzazione dei manoscritti AM2 (la cui redazione si può sovrapporre all'intero arco di revisione del romanzo) e la conseguente bella copia dattiloscritta degli aggregati a essi collegati, sicuramente redatta in concomitanza con il

³⁸³ Il testo è inserito nel margine superiore della p. 92. Le parole «la chiamò pure» sono sottolineate in blu per segnalare che il testo è stato prima scritto in rosso e poi l'autore è nuovamente tornato su di esso con il colore blu per renderlo più leggibile.

³⁸⁴ Dove, sovrascritti, si hanno tre livelli di correzione. Dal testo-base «Guardavano sulla bianca curva ch'era strada e memoria del loro viaggiare tra le solitudini delle colline, e c'era Cerro che da un pezzo fischiettava, oltre la sua sega che andava, e oltre il cigolio delle cariole che ora s'avvicinava ora s'allontanava», si passa allo strato in inchiostro nero «Cerro si era messo a fischiettare.» e infine, con il passaggio intermedio a matita, che corrisponde a quello finale in rosso, alla lezione «Ora Cerro fischiettava.»

periodo di utilizzo della penna di colore blu, dal momento che è con questo colore che l'autore indica il punto in cui si inseriscono questi passi di nuova fattura chiamandoli appunto "aggregati".³⁸⁵ Il lavoro compiuto su questi nuovi materiali è documentato attraverso i già citati manoscritti, che tuttavia ci restituiscono alcune delle fasi redazionali attraversate dagli aggregati D ed E, mentre non ci risulta che si siano conservati i materiali preparatori dei primi tre aggregati.

A tutti gli aspetti ora presi in esame occorre aggiungere il fatto che insieme ai materiali manoscritti di AM2 si sono conservate anche alcune annotazioni che costituiscono uno stadio embrionale del processo di ideazione di alcuni episodi presenti nel romanzo. Abbiamo anticipato, rispettivamente nel § 2.1.2 e nel § 2.3.2 del presente capitolo, che l'ultima pagina di AP1 e la camicia di cartoncino arancione contenuta tra le carte di AM2.II contengono alcune sommarie indicazioni che saranno utili all'autore nella fase di stesura "per esteso" dei brani e dei capitoli a esse corrispondenti. Tali testimonianze mostrano un aspetto che finora i documenti relativi alle fasi precedenti non avevano mai restituito, e che tuttavia rispecchia una pratica documentata fra le carte autografe vittoriniane, e che prevede la schematizzazione di alcuni nuclei di partenza del romanzo, dai quali poi germogliano ulteriori motivi. È il caso dello schema compositivo del *Barbiere di Carlo Marx*, al quale abbiamo fatto riferimento nel cap. 1, § 2.3.10.1, o ancora dello schema compositivo "illustrato" che Vittorini approntò per *La garibaldina*³⁸⁶ ma anche delle cartelle nelle quali è conservato il *Manoscritto di Populonia*.³⁸⁷

È lo stesso Vittorini a rendere conto di questa pratica quanto afferma che tali schematizzazioni e annotazioni non rappresentano per lui un rigido percorso da seguire, ma una linea guida dalla quale, eventualmente, anche distaccarsi nel momento in cui la narrazione avesse preso una direzione a lui più congeniale:

Parto da un'idea di racconto o romanzo ben strutturata; e trasferisco subito l'idea strutturale delle mie narrazioni in un appunto o in un grappolo di appunti; ma la struttura iniziale, pur essendo il propellente della mia immaginazione, non mi condiziona; ho anzi la tendenza a dilatare lo spazio della fantasia, della struttura e della scrittura, come se ogni volta che mi metto a raccontare volessi dire tutto dell'intero mondo in una sola frase, che diventa così

³⁸⁵ Il colore blu compare tuttavia insieme a quello rosso, con il quale l'autore segnala la pagina del volume in cui riprende la narrazione.

³⁸⁶ Conservato in FEV, serie 5, U.A. 9, "La garibaldina ante 1956", busta 16, sottofasc. "La garibaldina, stesura manoscritta ante 1956".

³⁸⁷ Conservate in FEV, serie 5, U.A. 12, busta 17, "Manoscritto di Populonia", Delle cinque circonvallazioni che percorrono le nostre città".

aperta, interrotta; naturalmente, dopo mi viene voglia di scorciare, di tagliare, di interrompere.³⁸⁸

Il riferimento finale all'*apertura* delle frasi rende conto proprio del procedimento ravvisato nei materiali sopra citati, poiché corrisponde alla consuetudine vittoriniana a dare un avvio “pieno” alla frase, vale a dire compiuto nel suo senso, per poi abbandonarla a più o meno brevi elenchi o espressioni o motivi che verranno in parte recuperati nelle redazioni successive.

Un ultimo elemento che occorre mettere in rilievo riguardo al metodo di lavoro vittoriniano è, infine, il modo in cui viene realizzata la “bozza” del testo (AB) da inviare in tipografia. La difficoltà di far passare l'intero lavoro in pulito a una dattilografa, per via delle diverse stratificazioni e delle molteplici indicazioni presenti sul testo del '49, inducono l'autore, come già anticipato, a costruire, attraverso un lavoro di assemblaggio e *collage*, una copia del volume costituita dalle fotocopie delle pagine postillate (con l'aggiunta di ulteriori varianti) e da una nuova copia degli aggregati, che occupano il posto delle pagine eliminate dal nuovo romanzo. In questo caso il lavoro di Vittorini, come descritto dallo stesso autore, è un lavoro di precisione: nella lettera già citata lettera inviata a Bompiani il 23 maggio 1963 Vittorini chiede al suo editore ancora un po' di tempo prima di pubblicare il romanzo, perché, dopo aver lavorato su due copie di *DMI* negli anni precedenti, gli occorreva accorpate in un'unica sede le correzioni apportate in ciascuna di esse e scegliere quali modifiche mantenere, con un lavoro che dice essere al contempo «meccanico» e «di intarsio»³⁸⁹ e dal quale si ricaverà lo «scartafaccio»³⁹⁰ costituito dal testimone AB. L'autore non ha dunque ancora pronti questi materiali, il che costituisce una importante informazione per indicare il *terminus post quem* per la collocazione temporale di AB.

³⁸⁸ Raffaele Crovi, *Dodici domande*, ora in *LAS 2*, pp. 676-684, la citazione a p. 682.

³⁸⁹ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 23 maggio 1963, APICE, FEV, serie 1, busta 1, “Corrispondenza inviata”, lettera citata anche *ON II*, p. 922.

³⁹⁰ Questo è il termine usato da Vittorini stesso nella sopra citata lettera a Valentino Bompiani.

3. *La riscrittura del romanzo*

Prima fase. Tracciate le linee generali del lavoro vittoriniano, occorre ora scendere più a fondo per mettere in rilievo gli aspetti precipui di ogni fase rielaborativa. Richiamando l'argomentazione condotta nei paragrafi precedenti del presente capitolo, siamo riusciti a datare con precisione la prima fase di revisioni ai mesi attorno al dicembre 1951, grazie alla data apposta sulla p. 342 del testimone RP e alle lettere coeve, e a ricondurla all'uso della penna stilografica e dell'inchiostro nero. L'intento della prima fase di revisione è, come scrive Vittorini ad Arnaldo Bocelli nella più volte citata lettera del 29 giugno 1950,³⁹¹ quello di «farne cadere i rami morti e svilupparne i vivi e vitali». È per tale ragione che tra le prime varianti che si registrano in questa fase vi è il taglio del cordone ombelicale che legava l'opera alla sua prima edizione in puntate: alla p. 10, infatti, è biffata la frase che vi faceva riferimento («allo stesso tempo che da barbiere 1945»), come omaggio anche all'opera lasciata incompiuta per lasciare spazio alla nuova ispirazione.

Basta questo a spiegare la ragione per la quale Vittorini, nella breve nota che precede la nuova edizione (*DM2*) non faccia riferimento alla precedente edizione di *Z4*, ma solo a quella in volume di quindici anni prima, per altro testimoniata anche da una variante apportata nella p. 478 di AP1, dove, con biro rossa, l'autore rettifica la sequenza di date «quarantasei, quarantacinque, quarantaquattro, quarantatre, quarantadue...» in «Quarantanove, quarantotto, quarantasette, quarantasei, quarantacinque», con chiaro rimando, nel primo caso, all'anno in cui è ambientato il romanzo (e in cui ha preso avvio la sua scrittura), e nel secondo alla data di pubblicazione di *DMI*. Oltre al simbolico distacco da *Z4*, questa prima campagna correttoria registra l'eliminazione di alcuni capitoli ritenuti «rami morti», nei quali Vittorini approfondiva alcuni dei personaggi secondari: facciamo riferimento ai capp. XXXVIII, pp. 159-162 e LV, pp. 281-285, capitoli dedicati a Cerro e alla sua enigmatica costruzione (cui si deve associare anche l'eliminazione dei successivi riferimenti a p. 222, appartenente al cap. LI), interamente cassati con una x che attraversa diagonalmente ciascuna delle pagine occupate dal testo; lo stesso accade per il cap. XL, il lirico capitolo dedicato alla pioggia,³⁹² che ha tuttavia attraversato una fase intermedia di correzioni puntuali, e per il cap. L, cassato e sostituito

³⁹¹ In AP, p. 263.

³⁹² Questo capitolo verrà ripristinato nel corso della campagna correttoria condotta con inchiostro rosso cupo e migrerà nell'aggregato B.

da un testo notevolmente più ridotto. La conseguenza, lo anticipiamo sin da adesso, è il venir meno di alcuni degli elementi simbolici più significativi dell'opera, la cui importanza è stata già messa in rilievo nel cap. 1, § 2.3.3.

Al tentativo di una diversa organizzazione dell'intera struttura del romanzo rispondono invece alcune indicazioni contenute nelle pp. 125 e 169: nel primo caso l'autore tenta di retrocedere l'avvio della Parte Seconda al cap. XXXI (ipotesi scartata già nella seconda fase correttoria), mentre nel secondo caso annota con postille marginali uno spostamento di capitoli. Nel dettaglio: al termine del cap. XXXIX scrive «continua a p. 174», mentre nell'avvio del cap. successivo, il cap. XL, annota «a pag. 163 apertura del capitolo» (dove per «capitolo» si dovrà intendere quella che, nel corso del presente lavoro, abbiamo indicato come “sezione”), salvo poi cassare l'intero capitolo. Similare è lo scopo di una postilla presente nella p. 361, nella quale, a seguito della eliminazione di parte del cap. LXVIII (da p. 360 al rigo 23 di p. 362) l'autore rimanda ad alcune pagine di «cartelle aggiunte», che sono state rintracciate tra i materiali di AE, contenenti appunto il testo da integrare. A una differente collocazione rimanda invece la postilla «v.» che si legge nella p. 378: essa, infatti, non richiama nessuno degli *errata corrigé* di AE, e probabilmente è collegabile alle pagine redatte in nero collocate all'interno di AM2.I.

Un altro importante mutamento si registra, infine, nelle sezioni “I nomi” e “I soprannomi”. Avremo modo di approfondire gli aspetti critici della questione, basti in questa sede anticipare che, benché non vi siano mutamenti nell'indice, l'autore interviene nei testi introduttivi in modo da trasformare l'espedito dell'inchiesta giornalistica (definito «macchinoso» da Raffaella Rodondi³⁹³) «a favore di una esposizione dei fatti più fluida e diretta attraverso le vive voci degli abitanti del villaggio».

Seconda fase. La seconda fase correttoria è individuata dalle modifiche apportate con penna stilografica dall'inchiostro rosso vivace, presente tuttavia solo sul testimone RP. Rispetto agli interventi della fase precedente, quelli in inchiostro rosso sono, almeno sulle prime ottanta pagine circa del testimone, in numero ridotto e per lo più intesi a ridurre alcune

³⁹³ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 925.

sequenze dialogate,³⁹⁴ eliminandone piccoli passaggi ridondanti.³⁹⁵ I primi interventi sostanziosi si registrano nella p. 84 (cap. XX), nella quale Vittorini opta per la riduzione di una sequenza descrittiva; nelle pp. 91-92, delle quali si è già detto al termine del paragrafo precedente; nelle pp. 166-167, dove viene cassato un passo del dialogo fra Carlo il Calvo e gli abitanti del villaggio nel quale si faceva riferimento alla morte di alcuni abitanti a causa delle mine (le altre minute correzioni nelle pp. 167-169 sono dovute proprio alla necessità di eliminare i riferimenti al testo espunto).

Si segnalano, inoltre, alcune importanti modifiche sul piano strutturale: una, nella p. 125, dove l'autore interviene sul titolo della sezione "Seconda età di una riunione" mutandolo in "Le età di una riunione" (la correzione è inserita nell'interlinea superiore) e rimandando l'avvio della "Parte seconda", fissato in questa sede durante la precedente campagna correttoria, alla p. 163. Poco oltre, alla p. 169, Vittorini decide inoltre di ripristinare il cap. XL, precedentemente cassato, ma di dare un nuovo *incipit* al capitolo, nel quale Vittorini sceglie di non menzionare Carlo il Calvo.

Vittorini avvia inoltre già in questa fase le modifiche nella struttura del blocco narrativo nel quale sono inserite le citazioni tratte dal "Registro", attraverso l'eliminazione di alcune date (p. 129: cassate le date del 3 maggio e del 29 giugno, sostituite con un più generico «poco dopo»; p. 142: cassato il testo relativo all'8 agosto) o la riduzione sostanziale di alcune ricostruzioni e interpretazioni fornite dal narratore: è il caso del testo contenuto nelle pp. 143-145, che viene cassato per lasciare spazio a un testo ben più ridotto, inserito nell'interlinea superiore delle pp. 144-145, nel quale vengono meno i riferimenti all'umiltà del narratore dei quali si è detto nel cap. 3, § 4.1. Questa scelta è dovuta alla volontà, da parte di Vittorini, di pensare a una possibile ridefinizione sia della figura del narratore e della funzione stessa del Registro all'interno della struttura del romanzo, come si dimostrerà più diffusamente *infra*, a partire dalla p. 534. Altre modifiche strutturali, come ad esempio lo spostamento del cap. XL (divenuto XXXVIII) *prima* del cap. XXXIX è probabilmente imputabile alla scelta di dare un inizio più "generico" alla sezione, essendo il cap. XXXVIII dedicato a una lunga divagazione dal tono lirico sulla pioggia, mentre l'accostamento dei capp. XXXIX e XL (anche questo ha un *incipit* riformulato sul

³⁹⁴ È il caso degli interventi sulle pp. 81, 103 (in questo caso mutano anche i termini dell'argomentazione riguardo alla Barbèra, poiché mentre nel testo di partenza si sottolineava il fatto che l'anziana non fosse «di animo cattivo», nel nuovo testo si pone un dubbio: «Ma tu che intendi dire [...] con questo? Che dovremmo fare tutti come lei?»), 104, 105, 187, 191.

³⁹⁵ Si veda anche Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., pp. 35-38.

marginale superiore della p. 174) comporta l'avvicinamento dei due capitoli nei quali compare la figura di Carlo il Calvo.

Nessun intervento si segnala invece, per questa seconda fase di revisione, a partire dalla p. 219 (sebbene non conosciamo il colore originale delle correzioni sulle pp. 245-250, dal momento che i fogli sono fotocopie di pagine dell'originale; le uniche eccezioni sono rappresentate da una cassatura di un inserimento a margine apportato con penna nera nella p. 333 e da una variante interlineare a p. 469).

Terza fase. La terza campagna correttoria è costituita dagli interventi con inchiostro penna biro di colore rosso cupo e blu (con le riserve sulla cronologia degli interventi messe in rilievo nel *supra*, § 2.1.1).

Prendendo come punto di riferimento *DMI*, la struttura che va configurandosi nelle diverse fasi correttorie, sommariamente,³⁹⁶ è quella che si configura nella tabella seguente:³⁹⁷

<i>DMI</i>	1 fase - nero	2 fase – rosso vivace	3 fase – blu e rosso scuro
I	I	I	I
II	II	II	II
III	III	III	III
IV	IV	IV	IV
V	V	V	V
VI	VI	VI	VI
VII	VII	VII	VII
VIII	VIII	VIII	VIII
IX	IX	IX	IX
X	X	X	X
XI	XI	XI	XI
XII	XII	XII	XII
XIII	XIII	XIII	XIII
XIV	XIV	XIV	XIV
XV	XV	XV	XV
XVI	XVI	XVI	XVI

³⁹⁶ Per alcuni capitoli, specialmente a partire dalla terza fase di revisione, le corrispondenze con i capitoli talvolta sono solo parziali e in molti casi il capitolo è in larga parte costituito da testo redatto *ex novo*.

³⁹⁷ A partire dal cap. LXIII di AD3.d non si può più rintracciare una corrispondenza con i capitoli del volume, perché l'intreccio narrativo prende una direzione in larga parte differente rispetto a quella precedente. Tralasciamo dunque di inserire i nuovi capitoli nella tabella.

XVII	XVII	XVII	XVII
XVIII	XVIII	XVIII	XVIII
XIX	XIX	XIX	XIX
XX	XX	XX	XX
XXI	XXI	XXI	XXI
	XXII	XXII	XXII
XXII			
XXIII	XXIII	XXIII	XXIII
XXIV	XXIV	XXIV	XXIV
XXV	XXV	XXV	XXV
XXVI	XXVI	XXVI	XXVI
XXVII	XXVII	XXVII	XXVII
XXVIII	XXVIII	XXVIII	XXVIII
XXIX	XXIX	XXIX	XXIX
XXX	XXX	XXX	XXX
XXXI	XXXI	XXXI	XXXI
XXXII	XXXII	XXXII	XXXII
XXXIII	XXXIII	XXXIII	XXXIII
XXXIV	XXXIV	XXXIV	XXXIV
XXXV	XXXV	XXXV	XXXV
XXXVI	XXXVI	XXXVI	XXXVI
XXXVII	XXXVII	XXXVII	XXXVII
XXXVIII	<i>soppresso</i>	<i>soppresso</i>	<i>soppresso</i>
XXXIX	XXXVIII	XXXIX	XXXVIII
XL	<i>soppresso</i>	XXXVIII	XXXVII
XLI	XXXIX	XL	XXXIX
XLII	XL	XLI	XL
XLIII	XLI	XLII	XLI
XLIV	XLII	XLIII	XLII
XLV	XLIII	XLIV	XLIII
XLVI	<i>spostati in altra posizione</i>	<i>spostati in altra posizione</i>	<i>spostati in altra posizione</i>
XLVII			
XLVIII			
XLIX			
L	XLIV	XLV	XLIV
LI			

LII	XLV	XLVI	XLV
LIII	XLVI	XLVII	XLVI
LIV	XLVII	XLVIII	XLVII
LV	<i>soppresso</i>	<i>soppresso</i>	<i>soppresso</i>
LVI	XLVIII	XLIX	XLVIII
LVII	XLIX L	L	XLIX
LVIII	LI	LI	L
	LII	LII	<i>soppresso</i>
	XLVI	XLVI	LVI
	XLVII	XLVII	
	XLVIII	XLVIII	LVII
	XLIX	XLIX	<i>soppresso</i>
LIX	LI	LI	<i>soppresso</i>
LX	LX	LX	LIX
LXI	LIV	LIV	LI
			LII
LXII	LV	LV	
LXIII	LVI	LVI	
LXIV	LVII	LVII	LIII
LXV	LVIII	LVIII	LIV
LXVI	LIX	LV	LV
LXVII	LX	LX	
LXVIII	LXVI	LXVI	LX
	LXVII	LXVII	LXI
LXIX	LXVIII	LXVIII	LXII
LXX	LXIX	LXIX	LXIII
LXXI	LXX	LXX	<i>soppresso</i> ³⁹⁸
LXXII	LXXI	LXXI	
LXXIII	LXXII	LXXII	
LXXIV	<i>soppresso</i>	<i>soppresso</i>	
LXXV	LXXV	LXXV	
LXXVI	LXXVI	LXXVI	
LXXVII	LXXVII	LXXVII	
LXXVIII	LXXVIII	LXXVIII	
LXXIX	LXXIX	LXXIX	

³⁹⁸ Si segnalano come “soppressi” i capitoli con i quali non è più possibile operare un confronto testuale. Nell’ultimo caso, infatti, i capitoli vengono riscritti *ex novo* nell’aggregato D, non conservando nulla delle precedenti redazioni.

LXXX	LXXX	LXXX
LXXXI	LXXXI	LXXXI
LXXXII	LXXXII	LXXXII
LXXXIII	LXXXIII	LXXXIII
LXXXIV	LXXXIV	LXXXIV
LXXXV	LXXXV	LXXXV
LXXXVI	LXXXVI	LXXXVI
LXXXVII	LXXXVII	LXXXVII
LXXXVIII	LXXXVIII	LXXXVIII
LXXIX	LXXIX	LXXIX
XC	XC	XC
XCI	XCI	XCI
XCII	XCII	XCII
XCIII	XCIII	XCIII
XCIV	XCIV	XCIV
XCV	XCV	XCV

È questo il momento in cui la struttura del romanzo subisce i mutamenti più significativi, puntualmente segnalati dall'autore attraverso le correzioni presenti nella numerazione dei capitoli e segnalando con postille i rimandi agli "aggregati", che risultano dunque collocabili in una fase contemporanea a questa. È proprio l'inserimento di queste nuove pagine a comportare le più evidenti macrovarianti nel romanzo: il testo a partire dal penultimo rigo della p. 99 fino alla p. 106 (pagine contenenti la fine del cap. XXIII e l'intero cap. XXIV, dedicati alla Barbera e al suo cruento metodo per verificare lo sminamento dei campi), infatti, è interamente cassato e sostituito con l'aggregato A (presente tra le carte in AD3.a), che, come si è anticipato, contiene i capp. XXIV-XXIX, che risultano essere un rimescolamento di porzioni di testo dei capp. XXXII-XXXVII di *DM1*, capitoli che infatti vengono espunti lasciando così spazio all'inserimento dell'aggregato B:

Capitoli <i>DM1</i>	Capitoli "aggregato A"
XXXIV; XXXII	XXIV
XXXIV, XXXV	XXV
XXXV	XXVI
XXXVI	XXVII

XXXVII	XXVIII
XXXVII,	XXIX

Le pp. 100-106, invece, non troveranno più spazio all'interno della nuova struttura romanzesca. Ciò dimostra come la rimodulazione della struttura del romanzo non avvenga per singoli passi, ma sia già organizzata in un *sistema* solido e già congegnato, e che dunque le varianti e i tagli individuati non debbano essere considerati solo per il loro valore preso singolarmente, ma nel loro insieme.³⁹⁹ Il testo riprende dunque alla p. 107 e prosegue – con correzioni puntuali e con una rinnovata numerazione dei capitoli, corretta con varianti interlineari attraverso l'uso dell'inchiostro blu (rimandiamo alla tabella posta al termine del paragrafo per un quadro completo) – fino alla p. 128, dove si registra l'eliminazione del cap. XXXII, a partire dal quale i capitoli migrano nell'aggregato A e vengono anticipati.

Riceve così una sistemazione cronologica più lineare la descrizione del progresso del villaggio attraverso il ricorso alle tre età, a ciascuna delle quali è ora dedicato uno spazio autonomo. A tale scelta corrisponde, infatti, la variazione dell'incipit del cap. XXIV dell'aggregato A, nel quale si anticipa la presentazione della prima delle tre età, l'«età della carriola».⁴⁰⁰

Più sostanziosa è la perdita che si registra con l'inserimento dell'aggregato B (AD3.b), poiché comporta la cassatura delle pp. 136-177 (con i capp. XXXIV-XLI, come si è detto, parzialmente migrati nell'aggregato A), già fatte oggetto di importanti modifiche nelle due fasi precedenti.⁴⁰¹ AD3.b è composto da 17 cc. numerate con penna rossa e con ulteriori varianti manoscritte inserite con penna di ugual colore e contiene tre capitoli, il cap. XXXVII, rielaborazione del cap. XL di *DMI*;⁴⁰² il cap. XXXVIII, che riprende con varianti il cap. XXXIX di *DMI*, e infine il cap. XXXIX, riscrittura del cap. XLI di *DMI*, esattamente come già indicato nelle fase precedenti di correzione. Per evitare che il testo risulti eccessivamente confuso, e per via anche dei numerosi interventi sul testo, l'autore preferisce dunque ricopiare il testo in altra sede, riprendendo poi nel punto in cui la

³⁹⁹ Un procedimento simile a quello individuato da Rodondi per *Diario in pubblico* in *Il presente vince sempre*, cit., p. 255: «Tagli, rimaneggiamenti, modifiche di lezione andranno allora valutati in rapporto all'architettura globale dell'opera, a quel profilo complessivo che risulta dalla preventivata intersezione delle varie tessere».

⁴⁰⁰ Cfr. *infra*, cap. 5, § 3.1.

⁴⁰¹ Cfr., *supra*, p. 209.

⁴⁰² Si ricordi che il capitolo era stato cassato nella prima fase e poi ripristinato nel corso della seconda campagna correttoria.

narrazione risulta più intelligibile, che, nel caso dell'aggregato B, si colloca nella p. 178 di RP, e in particolare nelle righe manoscritte con inchiostro nero inserite nel margine superiore della pagina.

Un aspetto che merita di essere messo in rilievo è il fatto che durante questa fase di revisione l'autore interviene solo in minima parte nella sezione dedicata all'inchiesta giornalistica, che prende avvio alla p. 219: gli unici interventi più ampi si collocano alle pp. 241-242, mentre nelle pagine precedenti e successive sono quasi del tutto assenti o limitati a varianti sulle singole parole. Ciò dimostra che le idee dell'autore riguardo a questa sezione erano ben chiare già nei primi anni '50, tanto da ricevere piena approvazione anche nelle successive fasi di revisione. Anche gli interventi presenti a partire nelle pp. 241-242, per altro, non mutano l'indirizzo preso nelle fasi precedenti, ma si rendono necessari per ridefinire la fisionomia del personaggio di Ventura. L'intento che guida invece la riduzione sostanziosa della p. 256 (una pagina in poche righe), nella quale si dà voce al personaggio di Spine è invece quello di eliminare almeno alcuni dei numerosi riferimenti alle miglorie apportate al villaggio durante la sua assenza: lo scopo è, presumibilmente in accordo anche con la necessità di ridurre il testo, quello di procedere in una direzione anti-epica, sulla quale torneremo nel paragrafo seguente.

Dopo alcuni interventi localizzati su limitate porzioni di testo, l'autore torna a intervenire in modo massiccio sul testo di *DMI* a partire dalla p. 295, nella quale si trova un rimando all'aggregato C, che riscrive integralmente, sebbene con alcune riprese dei capp. LVII-LIX, LXI e LXIV di *DMI*, le pp. 296-343 del volume. L'aggregato, che si estende per 37 pagine, contiene i nuovi capp. XLIX-LIII ed è il risultato di un processo di scrittura che coinvolge, oltre alla copia RP anche alle carte dei dattiloscritti AE (sono state rintracciate corrispondenze testuali in due diversi punti: nelle cc. 27-29 e nelle cc. 54-62, di cui le prime sono da considerarsi *descriptae*). Sebbene, infatti, non fosse segnalato sull'esemplare postillato, dall'analisi dei materiali di AE apprendiamo che la sezione "Le pipe della pace" avrebbe dovuto essere aperta, già nella prima fase di revisione, da un capitolo LIII (presente, in prima redazione in AE, cc. 54-62 e ricopiato in AE, pp. 26-28), divenuto in AD3.c cap. LI, che riprende solo poche righe iniziali del cap. LIX di *DMI* per poi procedere in una direzione differente. Il cap. LII dell'aggregato, invece, riprende parti dei capp. LXI-LXIII di *DMI*, mentre il cap. LIII, solo parzialmente presente tra le pagine dell'aggregato, recupera l'*incipit* del cap. LXIV di *DMI*.

La revisione riprende ora nuovamente sulle pagine di RP: rettificando alcune riscritture condotte sulle pagine di AE (cui rimandano i numeri di pagina segnati sul margine esterno delle pp. 343-344), l'autore interviene ancora sulle precedenti correzioni integrandole o confermandole con indicazioni più perspicue (ad esempio, nelle pp. 352-353, cancella rigo per rigo un capoverso precedentemente cassato, in nero, con un semplice riquadro, mentre il contrario avviene nelle pp. 355 e 357).

L'inserimento dell'aggregato D a p. 360 interrompe definitivamente i legami con il testimone RP, benché si possa affermare con sicurezza che Vittorini avesse inizialmente avviato la correzione del testo proprio sulla copia spaginata, come si evince dalle correzioni in rigo delle pp. 362-367. Un ulteriore elemento da mettere in rilievo è il fatto che, a fronte delle definitive 199 pagine, l'aggregato D, in una fase intermedia precedente, avrebbe dovuto essere più breve, come ci testimonia la p. 161 di RP, nella quale si trova una addizione in colonna, scritta con penna biro rossa, del numero di pagine dei primi quattro aggregati: mentre per i primi tre la cifra è corretta (rispettivamente 38, 17, 37 pagine), per l'ultimo la nota segna il numero 84, che è largamente inferiore a quello definitivo di 199 pagine. È dunque evidente che ancora il testo di questa sezione non ha raggiunto la definitiva stabilità che hanno già gli altri tre.

Ma andiamo con ordine, perché occorre prima fare riferimento ad alcune delle pagine manoscritte di AM2, che risalgono a un momento cronologicamente precedente. Il primo gruppo di manoscritti, AM2.I (sul quale cfr. § 2.3.1 di questo capitolo), contiene infatti 29 carte redatte con penna stilografica nera (cc. 1-6), biro blu (cc. 7-19) e biro rossa (cc. 20-29). Quelle collocabili a questa altezza cronologica sono le carte 7-29, mentre le prime, probabilmente, andranno retrodatate. Si riportano nella seguente tabella le corrispondenze rintracciate con le carte di AD3.d, a dimostrazione della dipendenza del dattiloscritto dalle precedenti fasi elaborative testimoniate dai manoscritti:⁴⁰³

Carte AM2.I		Carte AM2.II		Carte AD3.d
c. 2	c. 10			D52
c. 3	c. 11			D52-D53
c. 4	cc. 11-12			D53-D54

⁴⁰³ Le corrispondenze non sono sempre esatte, e talvolta si sono rintracciate solamente similarità in brevissimi passi o in battute di dialogo. La tabella funge, dunque, da strumento per orientarsi tra materiali ancora allo stadio magmatico, dal momento che, in questa sede, non ci proponiamo di offrirne una edizione critica bensì di usarli come strumento per una indagine critico-filologica sull'evoluzione della poetica e dell'ideologia vittoriniana nelle *Donne di Messina*.

	c. 13			D54- D55
c. 4	c. 14			D55
	c. 15			D55-D56
	c. 16			D56
c. 5	c. 17			D56-D57
	c. 18			D57-D58
	c. 19			D58
c. 6				D59
	c. 24			D61
	c. 25			D62
	c. 27			D62
		c. 132		D60
		c. 133		D63-D64
		cc. 132-88		D60-D154
		cc. 88-74		D133-D154
		cc. 74-65	cc. 146-156	D155-D166
		cc. 65-46		D166-D189
		cc. 46-39	cc. 159-163 ⁴⁰⁴	D190-D199

I manoscritti sono la prima testimonianza di come il nuovo finale vada delineandosi: è abbandonata definitivamente l'epica contadina che aveva informato di sé il finale della precedente edizione – condividendo il primato con la vicenda tragica della morte dei due protagonisti – e abbracciato invece uno sbilanciamento temporale verso una ostentata modernità. I cacciatori, infatti, con l'atto di prendere in mano una Coca Cola (si vedano la c. 16 di AM2.I e la c. D56 di AD3.d), inaugurano un nuovo corso nella vita del villaggio e indicano un nuovo indirizzo anche per il romanzo stesso.⁴⁰⁵ Il percorso, tuttavia, non è

⁴⁰⁴ Per questo gruppo di carte, la corrispondenza co AD3.d si interrompe alla c. D194.

⁴⁰⁵ Atto simbolico, più che storicamente connotato, dal momento che la bevanda era giunta in Italia nell'anteguerra, ma diventerà il simbolo della ritrovata prosperità economica solo a partire dagli anni '50.

immediato, ma va ridefinendosi nelle numerose carte manoscritte che precedono la definitiva redazione degli aggregati D ed E.

Quarta fase. L'ultimo momento di elaborazione del romanzo si può fissare con una certa sicurezza tra la metà del 1963 e l'uscita della nuova edizione del romanzo (che reca il finito di stampare nel settembre 1964) ed è testimoniato dallo scartafaccio AB realizzato da Vittorini per essere consegnato in tipografia. Le pagine, come si è detto nel § 2.4, presentano una struttura composita, ma aggiungono pochi elementi degni di nota, rispetto a quanto detto, per quanto riguarda le varianti: Vittorini ha, in sostanza, “tirato le fila” del suo lavoro, intervenendo *materialmente* sulle pagine per predisporle all'invio all'editore e aggiustando i pochi punti che riteneva dovessero essere modificati. La più importante novità è costituita dal fatto che è in questa sede che si trova l'unico testimone dattiloscritto dell'epilogo, l'aggregato E, che, a differenza degli altri “aggregati” non è presente in doppia copia. Dalla collazione con *DM2* è emerso che il testimone non contiene varianti sostanziali rispetto all'edizione *ne varietur*, che su di esso è esemplata. Non si ha invece traccia delle bozze di stampa eventualmente predisposte dalla casa editrice.

Presentiamo nei prossimi paragrafi i principali mutamenti intervenuti nel romanzo tra *DM1* e *DM2*, tenendo conto anche di quanto dice l'autore in merito alla revisione:

Ho eliminato molte cose vecchie, evidenti; ho dovuto tagliare anche pagine che si potevano giudicare “riuscite”. Ma senza rifiutare l'insieme, il contesto del libro, che appartiene a un momento della mia storia. Questo ho dovuto rispettarlo.⁴⁰⁶

3.1 *Il fallimento di un'epica contadina*

Tenuto conto della premessa posta in chiusura del precedente paragrafo, il primo mutamento che emerge da una lettura, anche superficiale, della nuova edizione (*DM2*) è

⁴⁰⁶ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina», «l'Unità», 25 ottobre 1964, a cura di M[ichele] R[ago], in LAS 2, pp. 1065-1066, la citazione a p. 1066. Si noti la differenza con le affermazioni fatte nella Prefazione al Garofano rosso: «Il libro può dire poco di me stesso. Il mio successivo sviluppo di persona umana e di scrittore può averlo reso inutile, in tal senso, i miei libri successivi possono aver annullato, con il loro risultato, tutto quello che il Garofano rappresenta come “mio” libro, “mia” ricerca della verità e “mia” realizzazione letteraria».*

il fatto che alla morte di Siracusa e Ventura subentri una lunga sezione dedicata al discorso che i cacciatori fanno agli abitanti del villaggio per spingerli ad abbracciare il progresso urbano e a “rientrare nella storia”, con un finale che, da tragico, diventa un panegirico della modernità, non senza un velo ironico nei confronti degli ideali che informavano le precedenti edizioni.

Ampliando invece l’analisi all’intera opera ed esaminando i materiali archivistici a disposizione, si noterà immediatamente come i mutamenti siano ben più diffusi e non coinvolgano solo la seconda parte, come pure Vittorini induce a credere: a risultare scompaginato, infatti, è l’intero impianto epico-lirico e melodrammatico del romanzo, che viene progressivamente abbandonato nel corso della revisione. Pur essendo al centro della poetica dichiarata nella *Prefazione al Garofano rosso*, infatti, la ricerca di un romanzo capace di avere la stessa forza del melodramma (cfr. cap. 3 § 4) si era dovuta arenare dinanzi a un libro «di studio», un libro mancato, come le due prime edizioni delle *Donne di Messina*, nel quale le componenti individuate in sede teorica, pur presenti, risultano mal congegnate, tanto da pervenire a un risultato immediatamente riconosciuto come negativo.⁴⁰⁷ A questa constatazione si aggiunge poi, soprattutto dalla metà degli anni ’50, la delusione storica nei confronti delle promesse disattese dal comunismo e il conseguente abbandono dell’utopia contadina rappresentata nel romanzo.

Il progressivo indebolimento dell’impianto epico del romanzo si nota sin dai primi capitoli: pur mantenendo i motivi delle precedenti edizioni (il deserto, la ricerca di riunione, la disperazione e il desiderio di ricostruire, le età), con il procedere della vicenda essi risultano svuotati, perdono lo slancio lirico ed eroico che li caratterizzava assestandosi su un piano di più sorvegliata e puntuale descrizione. Anche laddove l’autore riconosce l’impossibilità di allontanarsi dal tono delle edizioni precedenti, si avverte comunque la ricerca di uno stile meno lirico. È quello che accade nella già citata p. 89 di RP:

~~Queste cose si fanno per provvedere al bisogno~~ *alla necessità* più immediate ~~a~~, e quasi in ogni cosa che fa l’uomo si nota poi una traccia di come cominciò a farla, o di quello che fu il bisogno immediato quando si cominciò a farla. Un bisogno è cambiato, possiamo anche dire ch’è più fine, più civile, o che si è moltiplicato, che s’è elevato, che si è complicato, pure si continua da quello che fu il modo di provvedervi il primo giorno, e si trova che quel vecchio

⁴⁰⁷ Che la ricerca non conduca sempre a risultati positivi è ormai un dato acquisito per Vittorini, che in uno dei testi di commento inseriti in *Diario in pubblico* (intitolato *Virtù della miscredenza*) scrive: «è probabile che tutta la letteratura contemporanea si debba intendere, alla fine, come una ricerca di quello che “non” si vuole. Ma questa può essere, e non solo in sede artistica, proprio la più positiva delle ricerche» (Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., pp. 43-44).

~~modo, comunque nel tempo si sia trasformato, è ancora buono o soddisfacente per noi, o che appunto è soddisfacente, appunto è buono, perché ci viene fin dal nostro primo giorno di uomini attraverso tutti gli uomini e tutte le mani di uomini che l'hanno avuto e trasmesso trasformandolo.~~

~~Così l'uomo comincia le sue cose come gli capita, sempre nella fretta di provvedere al bisogno, sempre in fretta, sempre frettolose, sempre in un modo che potrebbe essere migliore e più appropriato, ma sempre ogni cosa che facciamo continua da quel modo non appropriato, rimasto delle volte non appropriato pur attraverso le sue trasformazioni, e delle volte diventato invece appropriato, adatto alle circostanze, razionale, davvero un buon modo, a furia di aver continuato a fare la cosa e senza che quasi mai si sia andati, per farla su di un'altra strada.⁴⁰⁸~~

Non viene dunque meno la spinta “robinsoniana” delle edizioni precedenti, a dimostrazione della fortuna del modello defoesco – una presenza forte anche tra i primi testi inseriti in *Diario in pubblico* –, al quale Vittorini continua ad attingere, integrandola con nuove riflessioni. Il «bisogno immediato», infatti, è inevitabilmente debitore della «lotta per l'esistenza» dei personaggi del romanziere inglese, del quale Vittorini enfatizza, nell'opera del '57 ora citata, la «concezione aspramente economica della natura» che gli consente «di immaginarsi un mondo allo stato grezzo (un mondo-materia prima) anche meglio di un mondo a uno stadio più o meno manufatto».⁴⁰⁹

Più evidenti sono i mutamenti intervenuti in altri capitoli del romanzo. Si è già detto dell'eliminazione dei capitoli con protagonista Cerro sin dalla prima fase di revisione del romanzo (i capp. XXXVIII, pp. 159-162 e LV, pp. 281-285, cui si aggiungono i fugaci riferimenti presenti nel cap. LI, p. 222): sebbene queste pagine siano tra le più significative del romanzo, Vittorini sceglie di eliminarle considerandole un «ramo morto», un interesse collaterale che, seppur “riuscito”, avrebbe distratto dalla vicenda collettiva dando troppo spazio a un personaggio ritenuto una presenza secondaria. La perdita delle valenze simboliche associate al personaggio di Cerro trova conferma anche negli interventi apportati in altri luoghi del romanzo nei quali il personaggio compare: Vittorini infatti rimodella la sua presenza anche nel cap. XLI (pp. 173-182). Eliminati i riferimenti alla

⁴⁰⁸ Il passo sembra connettersi con una citazione tratta da *Ideologia tedesca* di Marx e Engels e annotata da Vittorini tra gli appunti delle *Due tensioni*: «il bisogno, una volta soddisfatto, conduce di per sé verso l'azione della soddisfazione, e lo strumento già acquisito della soddisfazione, a dei nuovi bisogni» (Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 22). La dinamica dei bisogni, infatti, prevede che vi sia una progressiva volontà di soddisfacimento, cui si accompagna la conseguente manifestazione di ulteriori bisogni: nel villaggio questa norma si arricchisce di un nuovo elemento, cioè il fatto che il bisogno si trasforma, vista la natura “primitiva” dell'aggregazione (si ricordi il riferimento alla «preistoria del carretto»), in «necessità».

⁴⁰⁹ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 60.

sua costruzione misteriosa e, di conseguenza, spogliato il personaggio del ruolo “sacerdotale” che gli era stato precedentemente assegnato, non si rendeva più necessario giustificare il dialogo con Carlo il Calvo (giunto al villaggio a fine ottobre) con un altrettanto misterioso gioco di botta e risposta i cui punti si segnano passando il dito sulla segatura.⁴¹⁰ L'autore, pertanto, interviene anche su queste pagine con l'inchiostro nero eliminando tutti i riferimenti al gioco e la carica allusiva a esso connessa.

Queste scelte, infatti, portano con sé anche la perdita di importanti chiavi di lettura riguardanti l'intera parabola attraversata dal villaggio: dietro quel misterioso battere, infatti, si cela l'intera “poetica del lavoro” avanzata da Vittorini tra le pagine delle prime due edizioni, un lavoro *libero* da costrizioni, fondato sulla gratuità, volto al miglioramento collettivo e non al benessere individuale, e infine strumento per emanciparsi dalle colpe del passato.

Il conflitto tra operai e contadini, come è stato più volte messo in rilievo, si consuma proprio sul campo della diversa concezione del lavoro (e, specialmente, della sua divisione): le pagine che l'autore dedica all'inchiesta giornalistica, infatti, vertono proprio sulle diverse prospettive e punti di vista di due classi sociali che, ora, si trovavano a dover conciliare esigenze differenti e a cercare di mantenersi in vita durante un inverno particolarmente rigido. Rimandando al paragrafo seguente per una analisi della “cornice” che introduce l'inchiesta (sulla quale Vittorini interviene in modo incisivo eliminando ogni riferimento all'inchiesta stessa a trasformandola in una alternanza di voci che raccontano «nelle notti dell'estate», come si legge in RP, p. 219), concentriamoci sul suo contenuto, richiamando sin da adesso che quello della divisione del lavoro è uno dei temi affrontati da Vittorini all'interno delle *Due tensioni*, da cui citiamo un breve stralcio:

[la divisione del lavoro] non solo è mantenuta in linea di massima nell'unione sovietica, ma vi ha luogo nelle stesse forme avanzate e articolatissime in cui ha luogo nella produzione dei paesi capitalisti più industrializzati con gli stessi guai esasperati di specializzazione sempre più sezionale, sempre più segmentaria per cui ogni occupazione diventa futile e meschina e fa mondo meschinamente a sé in una realtà futile a sé senza più nesso sensibile e reale con l'insieme —⁴¹¹

⁴¹⁰ Cfr. *DMI*, p. 178: «“Non abbiamo carte”, gli disse. “Né pedine o dadi. Ma si può giocare lo stesso”. Gli indicò la superficie del banco. «Guardate». Tracciò col dito una linea attraverso il velo di segatura. “Di qua sono io e voi di là” [...] “Con questo” disse Cerro, “noi si siede e si parla, e ogni volta che uno mette a tacere l'avversario segna un punto nel proprio campo...”».

⁴¹¹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. 20-21.

Di queste posizioni – che di fatto ripropongono alcune criticità e contraddizioni riscontrate in seno all’ideologia comunista anche negli anni precedenti – occorre tenere conto anche per quanto riguarda l’evoluzione diacronica delle edizioni: vero è che del problema della divisione del lavoro, e dei suoi tentativi di superarla, si occupano anche le due precedenti, eppure è solo con la definitiva edizione che tali questioni assurgono a vero centro della vicenda, poiché è proprio il conflitto sociale che si consuma tra città e campagna (non è più dunque, uno scontro tra passato e presente) che Vittorini ora intende indagare, approfondendone gli aspetti più storicamente connotati.

Se invariate rimangono le posizioni sostenute dai due gruppi contendenti, a mutare è l’organizzazione delle argomentazioni, che viene sistematicamente ribaltata: mentre in *DMI* le diverse voci prendevano avvio da eventi specifici per poi passare alle loro conseguenze “emotive”, negli interventi manoscritti i personaggi prendono avvio dai risultati per rievocare gli eventi che li avevano provocati. Si vedano i casi tratti dalle pp. 222, 223, 224, 226-227 di *RP* (ove non diversamente indicato secondo i consueti criteri di trascrizione, le varianti manoscritte sono inserite nei margini della pagina):

<p>RP, p. 222</p>	<p>Noi contadini si rimase piuttosto male. La tettoia di Cerro occupa ora tutta la piazza, [...] e noi, che andavamo a causa della stufa quando non si poteva più accendere nel refettorio, davamo noia agli uomini che ci lavoravano.</p>	<p>Noi contadini si rimase piuttosto male. La tettoia di Cerro occupa ora tutta la piazza, [...] e noi, che andavamo a causa della stufa quando non si poteva più accendere nel refettorio, davamo noia agli uomini che ci lavoravano. <i>Cominciarono, e ogni momento c'era uno che ce lo diceva, come se loro fossero i padroni e noi i servitori. Non era logico, perciò, che si restasse male?</i></p>
<p>RP, p. 223</p>	<p>Cominciò in tal modo a esserci disaccordo. Dalla riunione di quel giorno. Faccia Cattiva ci spiegò come fosse la questione della legna. Ci spiegò a che punto si fosse con le provviste. Egli ci persuase. Ma noi contadini si era già irritati da un mese che non andava più</p>	<p>Cominciò in tal modo a esserci disaccordo. Dalla riunione di quel giorno. Faccia Cattiva ci spiegò come fosse la <i>questione persuase abbastanza con le sue spiegazioni. Ma noi contadini si era già irritati da un mese</i></p>

	<p>bene, e la diffidenza che c'era tra un mese tra di noi da una parte ed operai d'ogni mestiere dall'altra diventò quello che ho detto, disaccordo.</p>	<p><i>che non andava più bene, io, ch'ero nato qui e vi sono pure tornato nel settembre chiamato dall'Antonìa, mi sentivo ormai offeso, e così della legna. Ci spiegò a che punto si fosse con le provviste. Egli ci persuase. Ma noi contadini si era già irritati da un mese che non andava più bene, e la diffidenza che c'era tra un mese tra di noi da una parte ed operai d'ogni mestiere dall'altra diventò quello che ho detto, aperto disaccordo.</i></p>
<p>RP, p. 224</p>	<p>E di lavorare ce n'era. C'erano in costruzione magazzini e fienili, e una nuova cucina, e due nuovi dormitori per sostituire il nostro primo ricovero, e le stalle nuove... ma se non ve ne fosse stato si sarebbe dovuto inventarlo, perché lavorare, quest'inverno, era l'unico modo di non lasciarsi prendere dalla voglia di piantar tutto.</p>	<p><i>E di lavorare ce n'era. C'erano in costruzione magazzini e fienili, e una nuova cucina, e due nuovi dormitori per sostituire il nostro primo ricovero, e le stalle nuove... ma se non ve ne fosse stato si sarebbe dovuto inventarlo, perché lavorare, quest'inverno, era l'unico modo di non lasciarsi prendere dalla voglia di piantar tutto. Era l'unico modo di non lasciarsi prendere dalla voglia di piantar tutto. Se non ve ne fosse stato si sarebbe dovuto inventarlo. Ed era dunque da ringraziare il cielo che vi fosse tanta necessità di costruire: di magazzini e di fienili, di stalle, di dormitori...</i></p>
<p>RP, pp. 226-227</p>	<p>[...] che poco mancò non prendessi Litterio per mano e anch'io me ne andassi fin giù sulla strada, con l'Elvira e con l'altra di noi tre messinesi e col bambino dell'altra ad aspettarvi che un</p>	<p><i>Però vedevamo come ci si stava sciupando, io dicevo all'Elvira come lei s' sciupava e l'Elvira diceva a me com'io mi</i></p>

	<p>camion passasse e volesse portarmi dovunque fosse [...] ma io vedevo l'Elvira come si sciupava, e l'Elvira mi diceva com'io mi sciupavo, mentre ora l'uno e ora l'altro diceva che stavamo morendo. [...] riuscendo solo a far schizzare schegge di ghiaccio dalle nostre facce,</p>	<p><i>sciupavo, [...] ma io vedevo l'Elvira come si sciupava, e l'Elvira mi diceva com'io mi sciupavo, mentre ora l'uno e ora l'altro diceva che stavamo morendo. morivamo. [...] riuscendo solo a far schizzare schegge di ghiaccio dalle nostre facce, per cui mancò poco che non prendessi il mio Litterio per mano e anch'io me n'andassi con l'Elvira e con l'altra di noi tre messinesi e col bambino dell'altra ad aspettare già sulla strada che un camion passasse e volesse portarmi dovunque fosse.</i></p>
--	---	--

Estremizzazione di questo processo è l'intervento di riduzione operato su una frase pronunciata da Cataldo Chiesa e contenuta nella p. 234 di RP:

Il primo vero e cattivo esempio era stato di non lavorare, perché da questo era venuta la tristezza dei pensieri, e lo scoraggiamento, e la faccia scura, e alla fine la paura.

Isolare la sola proposizione principale, eliminando la subordinata causale che la accompagnava (dove è per altro presente una *climax* ascendente che condensa i sentimenti progressivamente più negativi degli abitanti del villaggio) significa lasciare al lettore il compito di comprendere, alla luce di quanto ha già detto, cosa significhi, per gli operai, «non lavorare»: aspettare che il seme germini, e non fondare il cambiamento sul solo «puntiglio»⁴¹² di lavorare. È forse da collegare a questa riflessione l'ampia revisione alla quale viene sottoposto il discorso di Pompeo Manera qualche pagina prima:

Ma le angherie stesse sono come la fame e il gelo. Un \, *se un* contadino *non ha* lascia perdere il suo seminato, per la fame e il gelo, o per delle stupide *così non uno di noi* angherie, nemmeno se glielo fa il padrone del terreno e il parroco ha avuto torto di direi come

⁴¹² Sul quale cfr. cap. 1, § 2.3.6 (in particolare a partire dalla p. 169).

ci ha detto, appena a febbraio è venuto, che il nostro puntiglio nel lavoro era stato santo. Il santo che ha tenuto nei contadini è stato il seme ch'era sottoterra, mica il puntiglio, e debbo dire ch'è stato l'unico santo, perché non uno di noi contadini ha pensato un momento che potevamo anche andarcene, e non uno di noi l'ha proposto, e non uno solo di noi ha tentato di farlo o l'ha fatto, mentre parecchi l'hanno pensato e detto, e parecchi l'hanno fatto. [...] Non uno era di noi che sedevamo covando i nostri semi, dunque erano tutti dei loro che avevano il puntiglio nel sedere, che avevano il puntiglio per santo, e dunque non è vero che il puntiglio fosse cos' santo...⁴¹³

Gli accenni al «santo puntiglio», e dunque all'ostinazione operosa che aveva caratterizzato l'opposizione fra lavoro contadino e lavoro operaio sono ora eliminati, mantenendo solo il più concreto riferimento ai semi, "strumento" del lavoro contadino. È proprio intorno a questo elemento che si consolida la "riunione" del villaggio (e non più intorno ai colpi di Cerro): sebbene dall'interno non sembri così, infatti, lo stare insieme ha già dato i propri frutti, e la stessa conflittualità presente fra le due "fazioni" finisce per dissolversi nella comune volontà di evitare l'esodo degli abitanti, di mantenersi uniti come comunità.

In tale direzione va anche la revisione del dialogo fra Spataro e Ventura, contenuto nelle pp. 296-298. Prima che venissero interamente cassate per essere rimpiazzate con quelle, nuove, dell'aggregato C, queste pagine erano state oggetto di un intenso lavoro di riscrittura svoltosi nei margini della copia RP. Le parole che i due personaggi si scambiano acquistano particolare rilievo perché sono il primo caso nel quale il personaggio di Ventura spiega, a qualcun altro che non sia Siracusa, le ragioni che lo spingono ad aver timore di cosa Carlo il Calvo potrebbe avere in serbo per sé e per il villaggio. Il problema del male e della vendetta, mantenuto in *DM1* entro una prospettiva molto generica, pur nella riduzione drastica delle argomentazioni,⁴¹⁴ viene in RP riportato su un piano più concreto, seguendo il procedimento già notato sopra:

DM1, pp. 296-298 (<i>passim</i>)	RP, pp. 296-298 (interventi manoscritti)
«Allora uno che ci volesse male non potrebbe farci nulla?» Ventura lo guardò distrattamente. «Dovrebbe adattarsi a non farcene», disse, non per altro che per dire. [...]	«Pure non siamo,» mormorò ricominciò Spataro in una situazione molto regolare...»

⁴¹³ RP, p. 231.

⁴¹⁴ Si veda il cap. 3, § 4.2, nel quale si trascrive il brano oggetto degli interventi d'autore contenuto nelle cc. 11-12 di AD1.

<p>«Credi davvero che vi siano casi simili? Tu dici che a noi non si possa fare nessun male. Pure non siamo in una situazione molto regolare...»</p> <p>Ventura lo interruppe. «E dà! Chi oggi in Italia è in una situazione regolare? Appena si ricomincia con le regole possiamo subito iscriverci come cooperativa e diventiamo regolari...» [...]</p> <p>«Non mi sono lasciato girare da niente che nessuno dica. Ma chi sono loro? Sono lavoratori come noi che si sono uniti per aiutarsi l'un l'altro contro i malintenzionati. Noi ci siamo già uniti nel nostro piccolo. E non vedo che male ci sarebbe ad unirli con tutti loro nella riunione generale». [...] Ma quando salta fuori che si hanno dei nemici non si può ostinarsi a voler essere soli per una prevenzione». [...]</p> <p>«Ma, riprese Ventura, «proprio al suo gesto, «noi non abbiamo pestato i piedi ad anima viva, non disturbiamo nessuno, non togliamo niente a nessuno e nessuno potrebbe avere uno scopo ad esserci nemico...»</p>	<p><i>Spataro osservò che comunque non erano in una situazione molto regolare.</i></p> <p><i>«E che bisogno c'è oggi,» lo interruppe Ventura, «di essere in una situazione regolare? Chi oggi è in una situazione regolare?»</i></p> <p><i>Disse che avrebbero potuto mettersi in regola anche loro appena vi fossero state di nuovo delle regole, e Spataro disse di come avrebbero potuto mettersi in regola, tutti e due dissero di come avrebbero potuto mettersi in regola, poi Spataro completò il pensiero che lo preoccupava.</i></p> <p><i>«Non bisognerebbe mai trovarsi in una situazione poco regolare quando*** salta fuori che si hanno dei nemici...» [...]»⁴¹⁵</i></p> <p><i>«Ma noi non abbiamo pestato i piedi ad anima viva, non disturbiamo nessuno, non togliamo niente a nessuno e nessuno potrebbe avere uno scopo ad esserci nemico...»</i></p>
--	--

Il confronto fra i due stadi del testo mostra chiaramente come l'autore passi dall'uso della contingenza storica per un più ampio (allegorico) riferimento al problema del male, a una concreta adesione all'attualità. Lo stesso accade nelle pp. 304-305, nelle quali alla riduzione dei dialoghi corrisponde un più specifico riferimento alla figura di Carlo il Calvo.

⁴¹⁵ Non riportiamo alcuni stadi intermedi del testo e un breve passaggio descrittivo.

È tuttavia nelle pagine che raccontano dell'incontro di Carlo con gli abitanti del villaggio e Ventura che si avverte maggiormente – per quanto riguarda la prima campagna correttoria – il mutamento di prospettiva in corso nel romanzo. Si osservi la drastica riduzione alla quale è sottoposto il monologo di Ventura, trasformato in discorso indiretto:

<i>DMI</i> , p. 357	RP, p. 357 (inserimento manoscritto)
<p>Fin quando non fu la voce di Ventura a dire «Ma no.»</p> <p>LXVII – «Storie!» egli disse.</p> <p>«Questo terreno non era semplicemente lasciato incolto, era delle mine, era di selvaggi, di bestie feroci, e noi l'abbiamo strappato loro metro per metro...</p> <p>«Le case, lo stesso... Non erano semplici macerie...</p> <p>«E l'acqua! E l'energia elettrica!...</p> <p>«Ma noi abbiamo inventato tutto questo, e non vi è nessuno che possa toglierci un terreno che abbiamo inventato...»</p> <p>Allora il contadino dalla mano alzata la riabbassò non più semplicemente a scacciare la mosca e si rimise a sedere. «Ecco qual è il discorso», disse.</p>	<p>Fin quando non <i>si udi la voce di Ventura che diceva: «Storie!» e che diceva come anche il terreno (e non solo il camion e le case, e l'energia elettrica, e l'acqua) fosse da considerare di loro.</i></p>

Richiamando quanto detto nel cap. 3, § 4.1, si noterà come l'argomentazione di Ventura, prima "gridata" rivendicazione dei meriti da loro acquisiti – avevano strappato al deserto e alle mine quelle terre – risulti ora affievolita, o forse anche persa, nella nuova redazione, nella quale si perde sicuramente la drammaticità della precedente versione, insieme all'impeto d'orgoglio dei "nuovi Robinson" che erano riusciti a ricostruirsi una vita in mezzo a un deserto.

A questo mutamento può ricondursi anche la scelta di riscrivere una parte del cap. LXVIII, secondo la nuova numerazione LXVI: come si è già detto, l'autore sceglie di riportare le correzioni inserite nel corso di questa fase su alcuni fogli dattiloscritti (il testimone AE), che costituiscono un supporto essenziale nei casi in cui l'autore necessita di uno spazio più esteso rispetto a quello ridotto dei margini del volume.⁴¹⁶ Le pagine

⁴¹⁶ Il capitolo, in questa redazione, verrà in seguito sostituito dalle nuove pagine dell'aggregato D.

relative alla nuova redazione del capitolo sono le pp. 43-46, alle quali Vittorini rimanda in una annotazione della p. 360 («vedi cartelle aggiunte da 43 a 46») e nelle quali si registrano ridotte varianti immediate (quindi nella fase di scrittura dattiloscritta) e un'unica variante manoscritta, apportata con inchiostro rosso vivace e quindi non riconducibile alla prima fase correttoria. L'avvio della sezione dedicata ai cacciatori, dunque, è anticipato rispetto al precedente avvio, alla p. 369 di *DMI*, dove l'indicazione del titolo è infatti cassata.

La lettura di queste pagine risulta particolarmente significativa per l'argomentazione qui condotta, poiché muta l'atteggiamento dei compagni nei confronti di Ventura: mentre in *DMI* il suo ruolo si configurava come essenziale alla presa di posizione da parte degli abitanti del villaggio nel delicato frangente dello scontro e delle minacce di Carlo, nonostante i dubbi derivanti dall'ambiguo atteggiamento di Ventura, nella nuova redazione manoscritta al centro è posta solo la divisione interna al gruppo, mentre è annullato il ruolo di Ventura. Si osservino i due *incipit*:

RP, p. 360	AE, p. 43 ⁴¹⁷
L'indomani era venerdì, ma Ventura l'indomani lavorò ancora per il frumento, ed ebbe una settimana ancora che lavorò con i nostri e che fu giorno e notte con loro [...] mentre si dichiaravano nei motivi e negli intendimenti i due partiti: di quelli che, essendo la maggior parte [...] e di quelli che [...]	Intanto al villaggio continuava un po' ogni giorno, sui campi, nei cantieri, nel locale della mescita, o intorno ai tavoli della mensa, la discussione cominciata dinanzi a Carlo; e un giorno passava dopo un altro con tutti che lavoravano come prima ma che parlavano sempre della stessa cosa. C'erano almeno due modi di pensarla che venivano fuori in proposito, per ogni punto.

Se in precedenza Vittorini aveva inteso profilare, sin dai capitoli centrali del romanzo, la preminenza del personaggio di Ventura e dunque la sua progressiva elevazione a protagonista indiscusso del romanzo – eroe epico, prima, eroe tragico, dopo – ora è il villaggio a essere posto in rilievo: non è Ventura che «non coglieva più nessuna occasione»

⁴¹⁷ Il brano di AE verrà in seguito trasferito, senza varianti, nel cap. LX dell'aggregato D, alla c. D25. La numerazione di pagine del testimone AE rispetta quella apposta dall'autore sul dattiloscritto.

(*DMI*, p. 361), bensì i suoi compagni che «parvero infischiarne perfettamente» (*AE*, p. 44), mettendolo poi provocatoriamente alla berlina con continue domande, le stesse che, in *DMI*, non osavano porre. Il capitolo, per altro, si chiude in modo diametralmente opposto: in *DMI* con Ventura che si reca da Carlo, in *AE* con Ventura che, invece, continua a prendere tempo,⁴¹⁸ anticipando così il nuovo epilogo del romanzo, che infatti l'autore progetta, sin da questa prima fase di revisione, di riscrivere integralmente: le pp. 393-397, infatti, sono integralmente cassate con una x che copre l'intera pagina, mentre le successive pp. 398-467 non presentano alcun intervento se non alcune x apposte a p. 406 e a p. 407 nel margine superiore destro. La ragione è che queste pagine sono state rielaborate nelle cc. 142-168 di *AM2.II* (separate, lo ricordiamo, in due gruppi, cc. 142-156 e cc. 157-168), che non a caso, a differenza delle carte precedenti, sono redatte con inchiostro nero.⁴¹⁹

Si può spiegare questo mutamento con quanto dichiarato da Vittorini, all'indomani della pubblicazione di *DM2*, nell'ottobre 1964:⁴²⁰

ho sentito il bisogno di spostare l'asse del romanzo, di mutarne il centro: prima esso era stato concepito in funzione dei personaggi, aveva, si proponeva di avere un protagonista in Faccia Cattiva, Ventura, l'uomo che è stato fascista e vuole riscattarsi nella comunità; ora centro del libro è il gruppo collettivamente considerato e il rapporto di questo gruppo con il resto d'Italia. La comunità del romanzo era un'allegoria della società, di tutta la società, un microcosmo che riassumeva l'intero mondo. Pareva che fuori di esso non esistesse altro, poiché ogni riferimento alla storia d'Italia di quegli anni era puramente numerico. [...] Non erano possibili, del resto, altri conflitti in una comunità che avevo posto come avulsa da ogni contesto, come un gruppo che potesse vivere nell'illusione della natura, nell'illusione di poter restaurare e far durare l'economia curtense, l'economia chiusa di villaggio. Introducendo la realtà di un conflitto diverso, quello del gruppo, finora isolato, con la storia del resto d'Italia, mi sono proposto di riequilibrare la struttura dell'opera.⁴²¹

Benché non si possa essere del tutto d'accordo con l'affermazione relativa al fatto che nelle edizioni precedenti Vittorini avesse dato spazio al solo conflitto tra individuo e società (si pensi al fatto che la sinossi finale di *ZA* metteva in rilievo proprio la lotta

⁴¹⁸ L'incontro è, ad ogni modo, narrato nel capitolo successivo.

⁴¹⁹ Si rimanda al paragrafo successivo per approfondimenti.

⁴²⁰ *Rientrano nella storia «Le donne di Messina»*, intervista a cura di Andrea Vitelli, «Paese libri», supplemento di «Paese Sera», 30 ottobre 1964, pp. 1-2, citata in *LAS 2*, p. 1067.

⁴²¹ Scrive Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 77: «Questo ottimismo a-classista di Vittorini finisce per saltare il nodo individuale-collettivo, anziché verificarlo».

«accanita» fra gli occupanti e i vecchi proprietari e che il discorso finale di Ventura, prima di affrontare la morte, verte proprio sulla necessità di resistere contro coloro che tentano di estirpare il “nuovo” che è nell’aggregazione del villaggio), la citazione riportata è tuttavia utile a mostrare come Vittorini abbia inteso spostare il baricentro del romanzo dal personaggio di Ventura a una storia più autenticamente corale:⁴²²

Verificando il rigore interno della vicenda rispetto alla storia del momento, mi son dovuto convincere che il personaggio [Ventura] era secondario. [...] Il centro mi si è spostato allora verso il rapporto, l’effettivo rapporto fra il gruppo e il resto del paese. [...] i contadini isolati perdono mordente nella vita sociale del paese.⁴²³

Allo stesso modo, occorre puntualizzare come la precisazione vittoriniana relativa alla contestualizzazione storico-geografica del nuovo romanzo andrà intesa non nel senso di una assenza di questa componente nelle precedenti edizioni, bensì nel senso di un rinnovato interesse verso la storia da parte dell’autore, che, nelle precedenti edizioni, si era servito del Secondo dopoguerra solo per dare una contestualizzazione al più ampio discorso intorno al problema della punizione dei vinti. Si veda, infatti, l’inserimento alle pp. 289-290 di RP:

I superiori che lo ascoltavano si scambiarono lunghe occhiate.

~~«proprio ora che ha appena [na] c’è tutto questo chiasso ha appena c’è tutto questo chiasso della repubblica che ha vinto le elezioni?»⁴²⁴ «In un momento politico ch’è ancora così poco favorevole? → chiaro?»~~

~~Carlo osservò che la Repubblica \il momento politico/ non c’entrava con ~~*** **~~ quel discorso \col villaggio/ con quella questione ma loro volevano assolutamente aspettare. Chiesero:~~

«Ma a che punto è il grano?»

⁴²² Come ha notato Vittorio Spinazzola, *L’egemonia del romanzo*, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 10-11, gli anni della nuova stesura del romanzo sono particolarmente significativi, oltre che per la storia, anche per la letteratura italiana, dal momento che, sebbene il romanzo avesse ormai raggiunto il pieno riconoscimento tra i generi del sistema letterario italiano, non mancano alcune «scosse di assestamento»: se nell’immediato dopoguerra il romanzo ha «trame di forte spessore, spesso ad andamento corale», negli anni Sessanta «il paese sta misurandosi con le contraddizioni dello sviluppo urbano-industriale cosiddetto neocapitalista».

⁴²³ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, pp. 1065-1066.

⁴²⁴ Il testo sottolineato con un colore differente rispetto al carattere rappresenta la cassatura realizzata con una penna di colore diverso rispetto a quella usata per la scrittura.

E difatti, come era accaduto nel caso di *Conversazione in Sicilia*, dove la Sicilia è «solo per avventura Sicilia; solo perché il nome di Sicilia suona meglio del nome Persia o Venezuela»,⁴²⁵ allo stesso modo la scelta di collocare nel secondo dopoguerra le prime due edizioni delle *Donne di Messina* si era ricondotta alla sola volontà di inquadrare entro riferimenti storico-geografici plausibili i temi del nuovo romanzo (quale migliore contesto per il nuovo *Robinson Crusoe*, se non il deserto postbellico?). Queste nuove intenzioni ricevono una conferma se si procede con l'analisi delle varianti apportate sui testimoni postillati con gli inchiostri rossi e blu e sugli altri materiali a essi connessi: si osservi, per esempio, la variante (in rosso cupo) nell'*incipit* del capitolo IV, a p. 15 di RP, laddove la scelta di fermarsi «in mezzo al deserto» di Fischio e Spine perde la valenza universale datale dall'espressione «Poteva essere un altro e certo altrove è stato un altro», e viene trasferita su un piano di maggiore precisione:

«Io mi fermo qui,» disse il più anziano dei due uomini che pur avevano mangiato tranquilli, poco prima, da uno stesso fagotto di pane e formaggio cartoccio di pane e companatico.

O, ancora, le cassature a p. 30:

Ma su, a quella linea netta, era ombra e fantasima⁴²⁶ tutto il cielo, senza ancora una stella che segnasse, scintillando, l'aperto vuoto delle distanze. Ed altri erano andati, dopo il piccolo Sbottonato e sua moglie, a raggiungere i partiti a piedi, nel declino del pomeriggio: così essi potevano persino pensare d'essere rimasti in pochi, come pensano sempre d'essere pochi tutti coloro che cadono in un esilio.

i suoi *egli* occhi erano spalancati, come gli occhi degli insonni che sanno quanto sia lunga la strada della notte da guardare invisibile dinanzi agli orli del mattino.

Il processo avviato durante la prima fase di revisione, dunque, si amplia e assume progressivamente una più organica fisionomia durante le fasi correttorie individuate dai successivi strati di inchiostro. Così, accanto all'eliminazione dei capitoli su Cerro, si pone quella delle pp. 91-92 (con due x, scritte con inchiostro rosso vivace, che coprono il testo coinvolto nella cassatura, per il testo cfr. *supra* p. 487), anch'esse idealmente collegabili alla "poetica del lavoro", nella quale lo scalpaccio del bambino Litterio, impegnato a

⁴²⁵ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *ONI*, p. 710.

⁴²⁶ La correzione «fantasima» → «fantasma» in inchiostro nero, è capillare in tutte le occorrenze della parola.

costruire una torre di mattoni che è un «universo», viene ora sostituito con un più breve *incipit* di capitolo che porta subito nel vivo dell'azione.

Le considerazioni appena fatte rimangono valide, e trovano un più ampio campo d'indagine, anche nel caso del primo dei cinque aggregati inseriti all'interno della compagine testuale: le 38 pagine dell'aggregato A (AD3.a⁴²⁷), infatti, ripropongono nei contenuti parte del testo dei capp. XXXIV-XXXVII di *DMI*, che vengono dunque anticipati nella diegesi acquistando così il ruolo di chiave di lettura *a priori* di quanto verrà narrato in seguito (il procedimento è molto simile a quello individuato, per testi di più breve estensione, in apertura del presente paragrafo, si veda *supra*, p. 506 e s.).

Scendendo nel dettaglio, il cap. XXIV dell'aggregato, come si è detto, condensa i capp. XXXIV e XXXII di *DMI*, ma con la sostanziale differenza che le tre età non vengono presentate tutte nel medesimo momento, ma ciascuna accompagnata dal momento o dai momenti che più le rappresentano:

XXIV – Era un periodo, quei primissimi giorni, che si potrebbe chiamare “età delle carriole”: e non solo perché non avevano carriole per aiutarsi a trasportare una cosa o un'altra nei loro lavori, ma anche perché vivevano rinchiusi entro il raggio d'azione delle carriole, senza mai applicarsi a faccende che avrebbero richiesto l'impiego di mezzi più progrediti o compresi dalle carriole [AD3.a, c. 1]

XXV – Con l'arrivo di questa giovane ~~cominciò nel villaggio un periodo nuovo che si potrebbe chiamare età del carretto per l'essere il più importante passagg[io] \si avviò~~ si passò nel villaggio al suo secondo periodo ~~e stadio che si potrebbe e si preparò~~ o stadio che si potrebbe, / da quanto ~~ne determinò~~ fu causa effettiva della sua novità, chiamare “età del carretto”; e si aprì insieme il cammino verso ~~lo stadio terzo di un paio di mesi dopo ***~~ come per quelle riguardanti il primo e il secondo, ~~potremmo chiamare età del camion.~~ \lo stadio che noi oggi, in modo analogo a come ~~denominiamo~~ *indichiamo* il primo e/ il secondo, potremmo denominare “età del camion”. [AD3.a, c. 5]

⁴²⁷ Per la descrizione del testimone si rimanda ai §§ 2.3 e 2.4 del presente capitolo.

Un elemento di grande interesse, nonostante la limitata estensione dell'intervento è la correzione, in fase di scrittura dattiloscritta, dell'espressione «non per caso» in «Ma non fu dal di fuori, e per caso», riferita all'introduzione del camion nelle attività produttive: è proprio in questo passaggio che risiede il centro del discorso finora fatto, relativo alla nuova veste che assume l'esperienza del villaggio negli anni della revisione. La precisazione che la spinta evolutiva abbia origine *dall'interno* stesso del villaggio pone il gruppo che lì si è stabilito in una situazione di alterità rispetto all'esterno, anticipando in tal modo gli esiti dello scontro/incontro che avverrà nelle ultime pagine del romanzo, in cui, invece, la spinta evolutiva giungerà proprio da quell'esterno rispetto al quale il villaggio aveva sempre rivendicato l'indipendenza. Mettere in rilievo la non casualità dell'avvento della nuova età, inoltre, ha un altro scopo: quello di separare nettamente le prime due dalla terza, così da separare preistoria (delle carriole) e medioevo (del carretto) da una età, quella del camion, che tenta uno slancio verso la modernità.⁴²⁸ È questa la ragione per la quale, prima di passare a questo nuovo mezzo di locomozione, la narrazione si dilunga (come nell'edizione del 1949) sull'importanza del carretto e ne indaga l'influenza positiva sui lavori al villaggio anche attraverso l'impatto sulla psicologia dei personaggi.⁴²⁹

Significativa, tra le tante modifiche, la permanenza anche nell'aggregato A di una riflessione del narratore circa la scelta degli abitanti del villaggio di abbracciare l'agricoltura a fronte di tante altre possibilità:

Era il carattere della compagnia in cui si trovavano che li invogliava a cercare d'essere altro? Certo anche l'accaduto degli ultimi due anni. [...] È certo, ad ogni modo, che anche l'agricoltura s'impose col favore di circostanze **esterne** casuali che mostrarono come la sorte del villaggio sia stata incerta, malgrado le migliori intenzioni, fin quasi al terzo mese.⁴³⁰

⁴²⁸ Il brano della p. 144 di *DMI* migra, invariato, in AD3.a, c. 19, salvo la variante «una vita migliore di domani» → «una prospettiva migliore di domani». Come notato da Giuseppe Lupo, per altro, questa attenzione ai mezzi di locomozione è direttamente dipendente dalle «trasformazioni antropologiche» in atto nel corso degli anni '50 in Italia: anche nel passaggio tra *Le città del mondo* nella loro veste romanzesca" a quella di "romanzo scenico", infatti, si nota proprio come i carretti «indentifichino una regione arcaica», mentre le «corriere, automobili, camion, autobotti» del romanzo scenico «incarnano i processi di modernizzazione che va facendosi strada» (Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 131).

⁴²⁹ Rimandiamo al § 3.3 del presente capitolo per ulteriori precisazioni.

⁴³⁰ *DMI*, pp. 146-147; AD3.a, cc. 21-22, da cui si cita. Il testo procede, come in *DMI*, narrando di come si fosse giunti alla decisione di seminare il grano, e dunque di mettere in atto una progettualità sul lungo periodo.

Le ragioni di tale scelta non possono non risiedere nella “attualità” che tali riflessioni dovevano avere anche in fase di revisione: il riferimento alla guerra appena trascorsa, infatti, consente un legame con gli eventi accaduti, mentre il dubbio espresso nella prima frase che abbiamo riportato non è che una anticipazione dell’epilogo di *DM2*.

A partire dalla metà degli anni ’50, infatti, Vittorini va aveva iniziato a interessarsi in misura sempre maggiore delle trasformazioni socioeconomiche e politiche della società contemporanea,⁴³¹ e non può dunque non tornare a far sue queste parole che, trascorsi alcuni anni dalla fine della guerra (e, nell’ultima fase di revisione, il boom economico), erano ancora valide, nonostante la più generale necessità di modificare il resto della prospettiva:

Potevo accettare l’esperimento di un gruppo umano che per caso fa così perché c’è un’atmosfera in quel particolare senso e c’è quella determinata spinta. Ma non potevo accettare la soluzione e la durata. Da quel momento il libro diventava astratto, fuori da quello che mi pare sia stata allora la realtà italiana.⁴³²

Queste parole si inseriscono all’interno di una più ampia riflessione sul ruolo della letteratura nell’oggi:

La letteratura è già così poca cosa. A che può servire se non sa rivelarci, attraverso le sue stesse forme, di che specie di mondo siamo contemporanei? È ormai quasi in secolo che lo andava dicendo Arthur Rimbaud: ciò che occorre anzitutto è di riuscire ad essere contemporanei. Questo, anche perché la letteratura ha perso da molti secoli, per fortuna del genere umano, la funzione consacratrice che aveva all’origine; e perché è solo se sa essere contemporanea che essa può cominciare ad avere qualche probabilità di svolgere veramente la funzione consacratrice verso cui punta dall’inizio dell’età moderna.⁴³³

È per tale ragione che, inserite nel nuovo contesto, le attività avviate «per caso», «per via di un equivoco»,⁴³⁴ come dice il narratore, sono ora non più considerate eroiche, titaniche,⁴³⁵ bensì velleitarie, e la speranza di «una buona libertà» da dividersi così come

⁴³¹ Scrive infatti Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 169: «Vittorini [...] sa che non può più fare astrazione dall’universo della tecnica, che non può più presupporre una vita “naturale” al di fuori dei nuovi rapporti sociali capitalistici».

⁴³² *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1065.

⁴³³ *Elio Vittorini intervistato da Carla Marzi*, «L’Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in *LAS 2*, pp. 1092-1094, la citazione alle pp. 1092-1093.

⁴³⁴ Cfr. *DMI*, p. 147, variato in «per un equivoco» in *AD3.a*, c. 23.

⁴³⁵ Cfr. *DMI*, p. 146, e *AD3.a*, c. 21.

la tirannia attuale⁴³⁶ suona come un'affermazione ironica, che peraltro riecheggia quanto Vittorini chiarisce in merito a “capitalismo assoluto” e “capitalismo costituzionale” nelle pagine di *Diario in pubblico*:

Ora è almeno curioso che dove la proprietà capitalistica è stata semplicemente “corretta” (in certe sue facoltà malefiche) si abbia un miglioramento anche civile della condizione operaia; e che invece dove la proprietà capitalistica è stata abolita la condizione operaia sia rimasta la stessa ch'è di dovunque il capitalismo imperversa più assoluto.⁴³⁷

Si inserisce in questo quadro l'eliminazione, nella p. 135 di RP, di una parte del dialogo fra Carlo il Calvo e gli abitanti del villaggio:

Ma poi domandò per chi facessero un tale lavoro.

«Per chi lavoriamo?»

«Insomma... Questo ferro sarà di qualcuno.»

«Di qualcuno?»

«Per esempio dello stesso a cui i terreni appartengono...»

«Noi qui nessuno abbiamo visto.»

«Oppure del governo. Dello stato. Mica vi sarete messi a lavorare senza che qualcuno che l'abbia detto.»

«Perché no? Nessuno ce l'ha detto.»

«E chi vi paga? Vi sarà qualcuno che vi paga.»

Gli uomini ridevano. Non dissero tuttavia che si pagavano in qualche modo da sé. Né Carlo il Calvo aveva assolutamente bisogno di una parola esplicita. Risposero semplicemente che non li pagava nessuno./

«Nessuno ci paga», gli risposero.

«Ma guarda!» Carlo disse.

Se il conflitto che si era progressivamente delineato nelle due edizioni precedenti aveva visto scontrarsi non due mondi, bensì due classi sociali (i vecchi proprietari – figure che, invero, rimangono sostanzialmente assenti dal romanzo, se non come “minaccia” – e gli occupanti), la revisione per la nuova edizione vira su un altro genere di conflitto, non più di classe. Anche in questo caso, a rendere conto della volontà vittoriniana di *trasformare* e approfondire alcuni temi, quasi che fossero in uno stato di latenza nell'edizione

⁴³⁶ Riportiamo per intero l'affermazione fatta da Spine, che non cessa di viaggiare con il carretto e il mulo proprio per via di questa prospettiva futura: «“Perché verrà il momento,” minacciava, “che ci divideremo una buona libertà, io e lui. Come questa tirannia che ci dividiamo ora.”», AD3.a, c. 32.

⁴³⁷ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 350.

precedente, interviene la constatazione della permanenza del cap. XL, di cui si è già parlato⁴³⁸ per via della complessa stratificazione delle varianti⁴³⁹ e dello spostamento di posizione. A prevalere, a fronte della costante necessità antilirica che presiede la gran parte degli interventi sul testo,⁴⁴⁰ è ora l'esigenza tematica: il capitolo, infatti, in deroga all'indirizzo preso dal romanzo, mantiene intatta la vena lirico-evocativa che lo aveva caratterizzato sin dai primi stadi di elaborazione (cfr. cap. 1, § 2.3.3), perché il richiamo al tema della città, che verrà ampiamente sviluppato nel nuovo finale dell'opera, non avrebbe potuto andar perduto, in quanto rappresenta proprio uno di quei "rami vivi" ai quali l'autore era intenzionato a dare sviluppo. Ed è proprio per metterne in rilievo gli aspetti positivi che Vittorini elimina, già nella fase correttoria in rosso vivace, il seguente brano:

Oppure può non esserlo,

⁴³⁸ Cfr. *supra*, p. 494.

⁴³⁹ Eliminato nella prima fase di revisione, il capitolo era stato poi ripristinato durante la revisione in rosso vivace, fase nella quale si colloca l'inserimento di un nuovo *incipit* e di alcune varianti puntuali. Infine, durante la fase di revisione con la biro rossa, l'autore aveva rimandato all'aggregato la redazione definitiva del capitolo, le cui lezioni si discostano in alcuni punti dalla precedente. Si veda, per esempio, l'*incipit* delle tre redazioni (riportiamo le lezioni definitive):

<i>DMI</i> , pp. 169-170	RP, pp. 169-170 (variante ms.)	AD3.b, c. 1
XL. – Addì 30 ottobre Carlo il Calvo giunse in visita per la quinta e ultima volta prima della neve. A Milano, Bologna, Firenze, alla Spezia, ad Ancona, e fin giù a Roma, su tetti neri e ombrelli neri, e sui neri capelli di mio fratello Rosario che giusto in quel tempo, stringendosi nel freddo delle braccia il freddo aguzzato delle ginocchia, viaggiava in camion tra Macerata Roma, era caduta una pioggia di otto o nove giorni di fila, così sottile che non si poteva scorgersela cadere nemmeno contro una finestra che si avesse di faccia, E tuttavia così assidua che rese sfavillanti di luci riflesse, notte dopo notte, I selciati delle nostre città [...]	XXXVIII – La neve non cominciò che ai primi di novembre ma la pioggia era già cominciata, un giorno ogni tanto, e adesso pioveva, dalla seconda settimana di ottobre, su ogni il luogo degli Appennini e di tutta l'Alta Italia, un giorno si è uno no, due si e uno no, uno si e due no, e anche per cinque, per sei, per sette giorni di fila. V'era pioggia a Bologna, alla Spezia, ad Ancona, da Milano fin giù a Roma, e sui viaggi dei camion tra Milano e Roma, così sottile che non si poteva scorgersela cadere nemmeno contro una finestra che si avesse di faccia, E tuttavia così assidua che rese sfavillanti di luci riflesse, notte dopo notte, i selciati delle nostre città [...]	XXXVII. – La pioggia, quella fine settembre, vi fu solo un giorno ogni tanto, e mai per più di un'ora o due alla volta, ma in ottobre cominciò a piovere su ogni nuovo degli Appennini e di tutta l'Alta Italia, un giorno si e uno no, due si e uno no, tre si e uno no, e anche per cinque, per sei, per sette giorni di fila. V'era pioggia a Bologna, alla Spezia, ad Ancona, da Milano fin giù a Roma, e sui viaggi dei camion tra Milano e Roma, così sottile che non si poteva scorgersela cadere nemmeno contro una finestra che si avesse di faccia, e tuttavia così assidua che rese sfavillanti di luci riflesse, notte dopo notte, i selciati delle nostre città [...]

⁴⁴⁰ La vena antilirica agisce, per esempio, nella scelta di eliminare i seguenti brani, dall'argomento simile, nelle pp. 30 e 263 (o, ancora, nella variante della p. 266, in cui il sintagma «Si scopriva ai miei occhi» è sostituito dal verbo «mi accorgevo»):

Stava rannicchiata sotto un soprabito, immobile, la guancia su una mano, e i suoiigli occhi erano spalancati. come gli occhi degli insonni che sanno quanto sia lunga la strada della notte da guardare invisibile dinanzi a noi, sino agli orli del mattino. [RP, p. 30]

Sarebbe stato un cielo azzurro, l'indomani. Era nero già di azzurro e vi si sarebbe spiegato il volo dell'alba, e il sole vi sarebbe uscito a percorrerlo fuori dalla neve accumulata sulla sua soglia. Ricordo di quella notte come si diventava contenti, nell'insonnia che ci prese, \già vedevamo come sarebbe stato, e nell'impazienza che venisse il giorno non ci riuscì di addormentarci. [RP, p. 263]

ma come può non esserlo anche ad aver quattrini, entrando allora di stanza in stanza ed entrando in un deserto, uscendo, e uscendo in un deserto, vedendo e sentendo, e non vedendo che deserto, non sentendo che deserto, non sentendo altro odore che muffa, di sabbie morte, muffa, e non gridando che al deserto. [DMI, p. 172]

Se si osserva, poi, un'altra variante inserita in questa fase, alla p. 200 del postillato RP, si noterà la netta inclinazione verso una considerazione compiutamente *moderna* della città e della dimensione urbana:⁴⁴¹

«Gli dico che vado a Nuova Foggia \ York /».

«A Nuova Foggia?» York?»

«Ho voluto nominargli così la nostra bicocca. E anche gli dico: a Nuova Parma!» lo

«Ma se tu sei di Rifredi!»

«Dovevo dirgli Nuova Rifredi?»

«Beh! Nuova Milano.»

Lo strano è che lui capisce.

Questa citazione ci traghetta direttamente nel fervido cantiere della parte conclusiva del romanzo, nella quale Vittorini mette a frutto la riflessione condotta negli anni '50, decennio che costituisce un vero incubatore di idee la cui evoluzione è chiaramente ricostruibile nella fitta trama di intrecci fra i materiali archivistici. Rimandando al § 3.4 per una più dettagliata indagine sul nuovo finale del romanzo, preme qui mettere in rilievo il modo in cui la ferma resistenza degli abitanti, con la quale si era chiusa la precedente edizione, muti nella candida fascinazione del progresso da loro subita.⁴⁴²

Punto di partenza per questo “nuovo corso” potrebbe dirsi l'indicazione contenuta nella p. 25 di AE, nella quale si trova la giustificazione dell'espunzione delle pp. 319-330,

⁴⁴¹ Scrive infatti Martino Marazzi, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in *Il demone dell'anticipazione*, cit., p. 51: «la tensione verso la “modernità” resiste, ma ha un che di chimerico: è il miraggio verso una New York “città del mondo”, annuncio di un'utopia che per Vittorini diventerà sempre più, negli anni avvenire, non tanto un progetto civile urbanistico, quanto, tipicamente, una grande suggestiva allegoria letteraria destinata all'incompiutezza. Difficile credere che quella dinamica fra “finito” e “indefinito”, fra storiografia d'autore e incertezza del critico militante nei confronti della produzione contemporanea non si spieghi, in parte, anche con gli interrogativi posti agli intellettuali di sinistra dal nuovo scenario internazionale».

⁴⁴² Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and The Written*, cit., p. 161 sostiene che «the political dominance of the Christian Democrat party combined with the individualistic and consumeristic tendencies ushered in by the so-called 'economic miracle' were suggesting an increasing 'Americanization' of Italian society». Queste novità nel panorama socio-politico italiano avevano dunque portato Vittorini a prendere atto del fallimento del progetto utopico formulato all'indomani della fine della guerra, dal momento che avevano dimostrato l'impossibilità di una «collectivistic and progressive society» guidata dalla classe operaia (*ibidem*), mentre avevano aperto la strada all'utopia cittadina, della quale tuttavia lo scrittore non manca di sottolineare gli aspetti negativi di solipsismo (ivi, p. 171): Vittorini, infatti, «is not an ardent supporter of Italy's urbanization and modernization. But he firmly believes that the values and culture of agricultural society are about to be marginalized» (p. 171).

eliminate materialmente da RP e poi sostituite con il nuovo cap. LIII contenuto proprio fra le carte di AE, prima di essere integrato nella compagine romanzesca attraverso la trascrizione nell'aggregato C:

Da questa pagina 317 tagliare sino a pagina 330 inclusa, cioè tutto intero il capitolo ~~tenendolo in sospenso per inserirne eventualmente una parte~~ intitolato In treno con lo zio Agrippa. I mutismi degli uomini; parti di esso saranno eventualmente inserite in altro punto ma rielaborate e riscritte; perciò non occorre preoccuparsi di tenerlo in sospenso e si può anche strappararlo via.

Il capitolo, in AE numerato LIII e divenuto LI in AD3.c, ha al proprio centro l'accesso dibattito che si consuma fra Ventura e Spataro in merito all'uso di una tagliatrice per la raccolta del frumento. Letto sempre nell'ottica qui adottata, ovvero secondo i passaggi evolutivi che progressivamente rivelano l'abbandono di un ideale contadino "astratto" dalla realtà storica, anche l'inserimento di questo capitolo, che per altro è collocabile nel corso della prima fase di revisione, è anticipatore di tutti quei riferimenti alle nuove tecnologie che riceveranno ampio sviluppo nel corso del dialogo fra gli abitanti del villaggio e i partigiani, le cui argomentazioni vertono infatti proprio sulla accelerazione dei tempi di produzione. Vediamo a confronto due brani:

AE, cap. LIII	AD3.c, c. 17
<p>Trebbiare, misurare e riporre nel granaio sono operazioni simultanee dove si ha una trebbiatrice. Sono invece più o meno distinte l'una dall'altra dove si è ancora costretti a battere le spighe coi flagelli o con le bestie che girino in tondo. E Carlo si comportava come se sapesse che i nostri avrebbero rinunciato a far venire una trebbiatrice.</p> <p>Già per mietere c'era stata tra essi discussione se far venire o no una tagliatrice.</p>	<p>Trebbiare, misurare e riporre nel granaio sono operazioni simultanee dove si ha una trebbiatrice. Sono invece più o meno distinte l'una dall'altra dove si è ancora costretti a battere le spighe coi flagelli o con le bestie che girino in tondo. E Carlo si comportava come se sapesse che nel villaggio avrebbero rinunciato a far venire una trebbiatrice.</p> <p>Già per mietere vi fu, in effetti, discussione se far venire o no una tagliatrice.</p>

A fronte di Spataro favorevole, infatti, Ventura aveva difeso l'idea secondo cui una tagliatrice fosse inutile, appellandosi sia al fatto di non volere presenze estranee al villaggio sia alla scarsa utilità di quella macchina in un terreno montuoso come il loro. Si legge infatti alle cc. 19 e 20 del testimone AD3.c:

"Quello ch'io dico è che avremmo potuto farci noi il taglio esattamente nello stesso tempo senza che ci costasse nemmeno il mezzo per cento".

"È meglio che nessuno ficchi il naso nei fatti nostri".

Entrambe le argomentazioni si trovano, espresse negli stessi termini, anche in AE, ma il punto dal quale prendono le mosse le due affermazioni in AE è differente, a dimostrazione di come l'autore maturi progressivamente lo sviluppo tematico del romanzo. Si legge infatti nelle pagine manoscritte contenute in AE:

Mica Ventura era contro le macchine. Anzi era stato sempre favorevole a tutto quello che avevano potuto permettersi di meccanico.

Di questa affermazione si perdono le tracce nelle successive fasi di elaborazione: il fatto è significativo perché è proprio nella sua opposizione alle macchine – al progresso, all'urbanizzazione – che si fonderà il finale del romanzo, con l'impetoso ritratto del nuovo Ventura, «marito della Teresa». Assume così maggiore rilievo, in AD3.c, cc. 20-21 quella sorta di "apologia della macchina" che è la descrizione della tagliatrice osservata dal punto di vista di Spataro, immediatamente criticata da Ventura:

Ma Spataro indicava su in alto, tra le frange del grano, la rossa struttura della macchina, luccicante di ferro affilato ad ogni colpo che dava dentro. Si muoveva, e allora luccicava da tutta la dentatura del suo ferro; poi s'intoppava, e allora era di nuovo soltanto rossa delle sue lamiere verniciate come di ceralacca. [...] "L'avete voluta e non avete avuto che da curarla. E avete dovuto starle dietro a tagliar voi con le falci in ogni punto ch'era troppo ripido o troppo infossato. Avete mai potuto lasciarla col suo meccanico a sbrigarsela da sola? Mai. E non vorrai venire a raccontarmi che una parte di voi ha potuto occuparsi di qualche altro lavoro, nel

frattempo...” Veramente, qualche altro lavoro s’era potuto farlo, di contorno, via via che si tagliava.

Il confronto fra i due personaggi si svolge tutto entro la riflessione circa il rapporto tra uomo e macchina, sulla quale Vittorini si concentra anche tra gli appunti delle *Due tensioni*, dove la questione è affrontata fino a toccare un argomento di stretta attualità negli anni ’60, la cibernetica. Scrive infatti nell’appunto intitolato “macchina (macchina e utensile)”:

- * la macchina *utensile ultimo* – schiaccia l’uomo non di per sé stessa ma attraverso i rapporti che i lavoratori hanno con essa – *i rapporti che l’ordine economico-sociale porta i lavoratori ad avere con essa* (vedi sotto 3-4-5)
senonché *la macchina di per sé non è ancora abbastanza macchina* – è ancora in qualche modo *utensile* nel senso antico e naturale della parola –
cioè:
 - 1) l’uomo nasce macchina come l’animale e come la natura –
 - 2) l’uomo tende a liberarsi attraverso la macchina dei suoi compiti, delle sue attività *naturali*, di macchina –
l’animale resta una macchina – è finito in sé come macchina –
l’uomo tende a *scaricarsi* della sua *animalità* e *meccanicità* (*animalità* come *meccanicità*) passandola alla macchina
 - 3) questa tendenza dell’uomo è la *sua storia* –
che *sarebbe storia semplicemente tecnica* se non si fosse via via complicata di *storia economica*, di *storia sociale*, di *storia politica* –
 - 4) per via di *queste complicazioni* che arricchiscono e *condizionano* insieme la sua *storia* (alienando l’uomo) la *tecnica* dell’uomo non riesce a essere determinante e ha difficoltà enormi ad essere liberatrice –
 - 5) tuttavia essa, la *tecnica*, ha anche una sua parte direttamente determinante e liberatrice (vedi sopra *) in quanto tende a fare della macchina la *macchina assoluta* su cui l’uomo possa scaricare tutta intera la sua *naturalità* di macchina – (compreso il lato mnemonico del suo pensiero) – cibernetica, macchine utensili a controllo numerico, automazione ecc.⁴⁴³

Per quanto riguarda il discorso qui condotto, uno è il punto sul quale occorre riflettere, collegando al brano appena riportato le argomentazioni di Ventura e la sua ferma opposizione alla macchina: egli infatti è consapevole del fatto che *in quel luogo* sarebbe stato impossibile che le macchine sostituissero il lavoro umano, che avrebbe dovuto sempre fornire a esse un supporto (detto nei termini usati nelle *Due tensioni*, «la macchina di per sé

⁴⁴³ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. 23-24.

non è ancora abbastanza macchina» per lavorare da sola), determinando una “alienazione di ritorno”, generata proprio in seno al tentativo di uscirne.⁴⁴⁴ Entro questi termini si spiega anche la conclusione alla quale giunge Ventura:

Gli [a Spataro] veniva risposto che non avevano nessun bisogno di finir prima, che il tempo prometteva di mantenersi buono, che le braccia non mancavano, che non mancavano neppure le bestie, e così Carlo il Calvo trovò il villaggio, nella sua nuova visita, proprio come aveva contato di trovarlo. [AD3.c, c. 22]

Ed è proprio sul tempo impiegato in lavori che avrebbero potuto velocizzarsi con l'aiuto delle macchine che i cacciatori, una volta giunti al villaggio, criticheranno il gruppo.

Quella del villaggio va dunque progressivamente profilandosi come un'impresa quasi donchisottesca, ed è con ironia compiaciuta che Carlo, giunto nuovamente al villaggio, osserva lo svolgimento dei lavori, il cui velleitarismo risulta sempre più amplificato: anche quel *noi*,⁴⁴⁵ non detto a parole, ma con gli occhi, perde la carica epica che aveva nelle edizioni precedenti (cfr. AD3.c, c. 27), per finire calato interamente entro i confini della storia:

“Dico questura, prefettura, tribunali, e tutto il resto che il governo governo significa. Ormai è un anno, ragazzi, ch'è passato*** \Noi ce ne siamo dimenticati, da un anno che siamo qui./ Ma loro in un anno è facile che si siano rimpannucciati, invece di finire di sfasciarsi. Tant'è vero che adesso c'è il treno che passa, qui sotto, mentre l'anno scorso te lo potevi sognare...” [AD3.c, cc. 35-36]

Il passo appena riportato, infatti, non a caso è stato inserito all'altezza cronologica della fase di redazione degli aggregati, senza alcuna anticipazione manoscritta a margine delle pagine di RP: è appunto dalla metà degli anni '50 che va profilandosi una diversa considerazione della civiltà contadina, vista ormai come «fuori dal mondo»,⁴⁴⁶ il cui ruolo meramente “letterario”, una volta perduto ogni legame con la realtà effettiva, viene così inquadrato da Vittorini in un appunto delle *Due tensioni*:

⁴⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 24: «l'industrializzazione opprime perché è un'industrializzazione incompleta e non esauriente».

⁴⁴⁵ Cfr. *DMI*, p. 333.

⁴⁴⁶ Questa l'amara constatazione che si legge proprio in AD3.c, c. 35.

molto sinistrismo letterario rimpiange le immagini a cui è affezionato del contadino arcaico e dell'operaio bruto e schietto per cui per un secolo ha visto incarnate le sue contestazioni della modernità tecnologica, e le resistenze di un mondo di natura ad esse, anziché delle immagini che chiedevano di essere eliminate per dar luogo a progresso.⁴⁴⁷

A interessare Vittorini sono ora i nessi tra una ricerca *letteraria* del nuovo e quella «transizione da un'antropologia di matrice agraria ad una che ha il suo centro nell'industria»⁴⁴⁸ che si stava storicamente consumando nella realtà italiana.⁴⁴⁹

E se, ancora nei primi anni '50, il finale del romanzo era stato oggetto di ben pochi interventi, che tuttavia lasciano credere che l'omicidio e la notte dei morti fossero ancora al centro dell'epilogo, è con l'avvio della stesura dei manoscritti che confluiranno negli aggregati D ed E che la vicenda assumerà una forma diametralmente opposta, come si approfondirà nel § 3.4.

3.2 *Il (mancato) narratore «congetturale».*

L'*incipit* del cap. L, dal quale prende avvio la sezione "I nomi" fornisce un opportuno punto di partenza per un approfondimento su come le stratificazioni correttive dei testimoni possano rendere conto dell'evoluzione del ruolo del narratore all'interno del romanzo. Il testo con il quale si apriva il capitolo L in *DMI* è infatti cassato e sostituito con un testo più breve inserito tra il margine superiore e il margine destro (quest'ultima parte è scritta in verticale) della pagina, che riportiamo:

Poi, per più di ~~sei~~ cinque mesi, da novembre fino a metà primavera, non vi furono visite di Carlo il Calvo; il villaggio fu bloccato, per quasi quattro mesi, nel suo inverno; fino a febbraio, e da febbraio a maggio, sono i suoi stessi abitanti che ora se⁵⁰ le

⁴⁴⁷ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 19.

⁴⁴⁸ Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 105.

⁴⁴⁹ Scrive in proposito Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 181 (le citazioni interne sono tratte da Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961, pp. 13 e ss.; Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 85): «Vittorini teorizza anzitutto il distacco e rifiuto nei confronti della letteratura tradizionale, prigioniera del "vecchio ordine naturale" e legata a una visione statica del mondo propria della civiltà contadina ("il concetto di *natura come eterno*"), e l'esigenza di una letteratura nuova in quanto capace di conoscere e "possedere" la realtà industriale, di «compenetrarsi» della sua dinamica "verità" e delle sue "istanze di trasformazione ulteriore"».

⁴⁵⁰ Il testo sottolineato con un colore differente rispetto al carattere rappresenta la cassatura realizzata con una penna di colore diverso rispetto a quella usata per la scrittura.

raccontano, parlando tra di loro, nelle notti dell'estate che è ricominciata, per ricordare tra di loro il peggio, \rinfrescare la memoria/ o per informare, un po' l'uno e un po' l'altro, un amico o nuovo conoscente che lo chiede loro. Raccontano: [RP, p. 219]

Viene meno, dunque, come si è già anticipato nei paragrafi precedenti, l'espedito dell'inchiesta giornalistica, sostituita da una più generica volontà di raccontare e raccontarsi da parte degli abitanti del villaggio.⁴⁵¹ Raffaella Rodondi, nelle sue *Note ai testi*, aveva ricondotto questa scelta all'esigenza di «normalizzazione» tematica, cui, a suo parere, corrisponderebbe la «ricerca di una linea di sviluppo più sobria» e una «esposizione dei fatti più fluida e diretta attraverso le vive voci degli abitanti del villaggio»,⁴⁵² ma, come si vedrà a breve, questi mutamenti necessitano di una più complessa giustificazione. Il mutamento, infatti, è molto importante, se si considera il ruolo assunto da questa scelta nelle prime due edizioni: significa, innanzi tutto, rescindere definitivamente i rapporti con l'esperienza del «Politecnico», e con tutta una stagione della biografia intellettuale vittoriniana. Il mascheramento letterario del quale si era servito nel periodo precedente cade, trasformando la sequenza di voci in un più «neutrale» espedito narrativo, privo ormai sia di raffronti diretti con altre esperienze (almeno in parte) extra-letterarie di Vittorini e, soprattutto, privo di una fonte esplicita che avesse la stessa funzione del manoscritto di manzoniana memoria. Quest'ultimo aspetto, per altro, comporta anche il venir meno dell'alternarsi fra il piano documentario e quello dell'invenzione creato dal narratore nel momento in cui innesta tra le voci dell'inchiesta (queste, è pur vero, sono ricostruite a memoria dal narratore)⁴⁵³ quelle «immaginarie» di altri personaggi indicati con i loro soprannomi.

Agli aspetti ora indicati si deve poi collegare anche un altro significativo mutamento che l'eliminazione di questi testi di raccordo narrativo comporta, cioè la conseguente eliminazione dei numerosi riferimenti autoriflessivi e metanarrativi largamente presenti, nei quali il narratore mette allo scoperto le proprie tecniche narrative e i difetti del proprio

⁴⁵¹ L'intero romanzo è epurato dalla presenza del giornalista, come dimostra la c. 11 dell'aggregato D, dove il giornalista è sostituito con un più generico curioso avvicinato al zio Agrippa per chiedergli di raccontare la sua storia.

⁴⁵² Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, p. 925.

⁴⁵³ Il narratore, infatti, dice di non possedere più il testo dell'inchiesta, e pertanto opta per la ricostruzione a memoria di ciò che vi aveva letto. Ciò, secondo Panicali (*Il romanzo del lavoro*, cit., p. 164 nota 39), serve allo scrittore per «dirci che *reale* è ciò che l'uomo coglie e intende della realtà; l'immagine che di essa ha percepito e gli è rimasta impressa».

lavoro di raccolta delle informazioni e di uso spregiudicato delle fonti. La riflessione avviata nel cap. 3 § 1 relativamente all'evoluzione della figura del narratore si amplia dunque a contemplare un ulteriore aspetto del problema: la *mise en abyme* degli espedienti narrativi, infatti, non è altro che uno dei modi usati dall'«io epico, del narratore» per affermare la propria presenza autoritaria.⁴⁵⁴ Egli, infatti, è «simile ora a un testimone diretto ora a uno storico raccoglitore di testimonianze ora a una presenza soprannaturale con coscienza universale che conosce passato e futuro oltre che presente»,⁴⁵⁵ ed è proprio questo aspetto demiurgico che non garantisce una vera oggettività: «la verità viene somministrata dall'alto al lettore, sotto la *finzione tecnica* che lo scrittore sia demiurgico», scrive nelle *Due tensioni*.⁴⁵⁶ Vittorini risolve questi dubbi insorgenti con un ulteriore alleggerimento della presenza del narratore, che da “portavoce” degli abitanti del villaggio (un «io epico descrittivo impartecipe, storico»⁴⁵⁷) finisce, di fatto, per eclissarsi e dissolversi progressivamente all'interno di una narrazione che tenta la via dell'impersonalità, sebbene con alcune deroghe. La scelta compiuta, dunque, non porta più dinanzi agli occhi del lettore le problematiche che lo scrittore deve affrontare nell'organizzazione dei materiali narrativi, ma gli offre un – seppur provvisorio – risultato.

Le espunzioni procedono con coerenza, infatti, anche nelle successive parti di testo, dove, ancora una volta, il ruolo attivo del narratore viene sostituito con espressioni più impersonali. Si veda la p. 237:

RP, p. 237	
LII – Sarebbe stato bene che il giornalista fosse riuscito a far parlare qualcuno di coloro che sono i personaggi della nostra storia. Io non posso nemmeno dire se l'abbia tentato. Avrebbe pur dovuto riuscirci con Fischio. Invece egli rimane tra gente che è di periferia, e solo indirettamente getta un po' di luce sui cinque o sei che più ci interessano. Ma continuiamo...	\ <u>XLV.</u> / <u>XLVI.</u> - <i>Raccontano, s'è detto. Ricordano, e si mettono a parlare di quello che ricordano. O qualcuno che non fu con loro durante l'inverno vuole sapere come lo passarono, e loro glielo dicono. Continuano:</i>

⁴⁵⁴ Annota nelle *Due tensioni*, cit., p. 29: «questi scrittori [...] cercano un'approssimazione cercando di costruire un'obiettività *attraverso* supposizioni concomitanti o sincroniche di più punti di vista o di più livelli, di più dimensioni (psicologiche e di tempo – d'interiorità e di exteriorità), attraverso tutta una serie (o più serie) di soggettività correlate dove lo scrittore | non ha più una parte sua, di ex-machina, ma solo di correlatore tra coscienze varie (dove lo scrittore non è più coscienza del mondo ma registratore di coscienze e così di livelli coscienti vari)».

⁴⁵⁵ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 41.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 28.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 42.

Il nuovo testo è inserito nell'interlinea superiore del primo rigo e prosegue, in verticale, lungo margine destro della pagina, dal basso verso l'alto. Il confronto fra le due fasi rivela il procedimento adottato dall'autore: se prima era stato il giornalista a «far parlare», ora sono gli abitanti che raccontano, così come, al termine dell'introduzione, non è il narratore che continua a raccontare, ma gli stessi abitanti.

Identico è il modo di procedere all'inizio della sezione "I soprannomi": il nuovo testo manoscritto è inserito nell'ampio spazio sul margine superiore della pagina che separa il titolo dall'avvio del cap. LIII:

RP, p. 253	
I SOPRANNOMI	<u>I SOPRANNOMI</u>
<p>LIII – Ma non è ora di smettere con quest'inchiesta? Per quanto ne abbia ridotto lo svolgimento, e abbia solo riferito le risposte più significative, temo che il lettore si stanchi se continuo. Voglio vedere piuttosto che cosa il giornalista ci avrebbe dato se gli fosse riuscito di parlare con le persone che più ci interessano, con Ventura, con la ragazza di Ventura, con Giralda, con Toma, con Fischio e via di seguito.</p> <p>Elementi che ho potuto raccogliere io stesso, uniti a quelli che risultano dal <i>Registro</i> del villaggio e dall'ultima parte dell'inchiesta, mi permettono di tentarlo. Quali sarebbero state le risposte di costoro? In qual modo si sarebbe svolto il racconto del giornalista attraverso delle risposte ch'egli avesse ottenuto anche da costoro?</p>	<p>\XLVI/ <u>XLVII.</u> - E quelli dai soprannomi? E Fischio? E Spine? E F Siracusa? E Faccia Cattiva? E Toma? Certo anche Fischio e anche Spine raccontano. E certo ognuno potrebbe raccontare in un cerchio che gli fosse appropriato. Gi Toma lo potrebbe persino di sé stesso. Giralda lo potrebbe. E Siracusa o Faccia Cattiva lo <u>avrebbero potuto ad un dato momento.</u> <i>pure potuto?</i></p> <p>Raccontare che cosa?</p>

In questo caso, un elemento importante da mettere in rilievo è l'eliminazione del titolo "I soprannomi", che avviene nella fase correttoria individuata dall'inchiostro rosso cupo. La scelta non è collegabile con quella, definitiva, di eliminare tutti i titoli, ma si collega a quanto detto sopra circa la distinzione fra fonte e invenzione: il narratore pone ora la differenziazione fra i due gruppi di personaggi non in virtù del fatto che, mentre per i primi si era servito dell'inchiesta originale, per i secondi aveva inventato cosa loro avrebbero potuto dire in quell'occasione, bensì secondo una mera organizzazione di comodo, fondata appunto sulla differenziazione fra i personaggi dai nomi reali e quelli noti al lettore attraverso il soprannome. Quanto alla struttura stessa del romanzo, l'eliminazione del titolo implica una riduzione del numero delle sezioni, e l'inglobamento della sezione "I soprannomi" all'interno della precedente.

Allo stralcio ora riportato si lega direttamente un altro brano delle pp. 268-269:⁴⁵⁸

RP, pp. 268-269	
<p>LIV – Qui un brano che ricordo dell'inchiesta apparsa sul settimanale mi sembra possa inserirsi intatto nella mia ipotesi di inchiesta e correre, in luogo di parole mie proprie, a corollario di quanto sopra. Voglio andare avanti mischiando battute raccolte dal giornalista a battute che potrei avere raccolte io stesso. Vediamo. Il lettore, se ci tiene a distinguere, non dovrà che guardare ai nomi.</p>	<p><i>XLVIII. - Ventura e Siracusa, <u>in effetti</u>, \veramente,/ potrebbero non aver detto nulla. E potrebbe non essere che supposizione quanto ci giunge all'orecchio come di bocca loro. Ma per ogni cosa che si presume vi sono conferme di quelli che parlano o che hanno parlato... Della vedova Biliotti, <u>e di Pompeo Manera</u>, della Graziadei, e di Fischio, di Spine, di Pompeo Manera.</i></p>

Si noti come ciò che nella redazione precedente era espresso in prima persona singolare sia trasformato ora in una prima persona plurale (*nos maiestatis*), ora in un "si" impersonale,

⁴⁵⁸ Oltre a quelli ora riportati, è inoltre eliminato il riferimento all'inchiesta giornalistica nella p. 288 (dove è riscritto l'intero capoverso che lo contiene, nel quale si faceva riferimento al prete di Fortichiari e agli emissari della Camere del Lavoro giunti al villaggio). Risulta significativo il fatto che, in una fase intermedia, l'autore aveva pensato di biffare solo una parte dell'ampio stralcio che poi verrà interamente eliminato, e di sostituire il riferimento diretto al giornalista che aveva realizzato l'inchiesta con un più vago accenno a «sparuti individui che capitavano a distribuire opuscoli, o a vantarsi di articoli che potevano scrivere sui giornali in modo da far conoscere giù nelle città quali fossero i "problemi della montagna"».

e come, con esso, si modificano i rapporti del narratore con la materia narrativa: se nella redazione di *DMI* il narratore rende conto del rapporto e della contaminazione di verità documentaria e supposizioni, nella nuova redazione questa distinzione è impossibile, e l'unica ragione per la quale i due gruppi di personaggi vengono separati non può che essere il fatto che i primi siano chiamati per nome, mentre i secondi per soprannome. Lo stesso uso del condizionale, di conseguenza, cambia, poiché cambia il soggetto al quale esso è riferito: se in *DMI* è usato per ipotizzare le altre voci che il giornalista avrebbe potuto raccogliere e per rafforzare il ruolo del narratore stesso (la sua fonte, di fatto, finisce per essere un «corollario» alla propria finzione romanzesca, poiché non gli ha fornito le informazioni per lui più utili), nella nuova redazione Vittorini mette in dubbio la veridicità delle stesse parole del narratore, salvo in seguito affermare che quanto ricostruito si basa sulle conferme di altri personaggi.

Il cambiamento, dunque, è chiaro: in questa sezione il narratore non è più un personaggio del romanzo, con la conseguenza che quella voce che aveva parlato nelle prime pagine esordendo con «Io sono» ha ormai lasciato il posto a un impersonale narratore eterodiegetico che non interviene più a guidare il lettore all'interno delle vicende, e che, elemento che più conta, non è più tenuto a mediare e selezionare le scelte compiute dal giornalista: il narratore non porta più in rilievo «la gran norma dell'interesse» come giustificazione alla cernita operata e non entra più in dialogo diretto con il proprio lettore al fine di dare conto delle proprie scelte,⁴⁵⁹ portando in rilievo, più che le ragioni che lo hanno indotto a riportare quelle voci e non altre, *il fatto in sé* che queste voci prendano la parola.

Il processo avviato durante la prima fase di revisione procede più capillarmente anche in seguito, come si evince dall'analisi delle modifiche apportate al testo con l'inchiostro rosso cupo. Come si è detto, l'*incipit* del romanzo è integralmente costruito sulla presenza forte del narratore, che si offre al lettore come uno dei possibili personaggi della storia e che, tuttavia, ha scelto di mescolarsi alla folla di altri personaggi che come lui vagano su e giù per l'Italia.⁴⁶⁰ Se, dunque, non può del tutto eclissarsi, pena la mancata identificazione con i lettori, il narratore può tuttavia limitare l'ostentazione del proprio

⁴⁵⁹ Sul rapporto io narrante-lettore e sul ruolo del narratore all'interno della forma-romanzo moderna si veda Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, il Saggiatore, 2008, in particolare il capitolo *Il patto narrativo*.

⁴⁶⁰ La stessa spiegazione si può dare anche a proposito del capitolo che apre l'aggregato B (numerato XXXVII), dove l'autore sceglie di mantenere la forte presenza dell'io narrante.

ruolo demiurgico, che è, del resto, già evidente di per sé. A tale intento correttivo si possono dunque ricondurre la cassatura di un periodo della p. 13 («Ma io lo chimerò col suo nome di battesimo in questa storia che mi sono messo a raccontare di lui»), di quattro righe della p. 35, contenenti il riferimento al grado di parentela tra il narratore e l'anziano (in questo caso nel periodo di correzione con l'inchiostro rosso più chiaro) e la significativa espunzione di un lungo passo della p. 42, che val la pena di riportare perché dimostra come lo strato di correzioni in rosso cupo ampli notevolmente una precedente cassatura appartenente alla prima fase:

Non era più con tristezza che meditata sulla vecchiaia vicina. E io posso testimoniare. Egli è fratello di mia madre, è mio zio, ~~Lo vedevo nel nostro paese dove sono rimasto finché non mi hanno chiamato per fare il soldato, e posso testimoniare ch'era un vecchietto arzillo, scherzava sempre e fischiettava, era di compagnia, e quando la moglie gli morì pareva che fosse stata la sua più antica speranza poter vivere solo, a sessantacinque anni, con la figlia giovane.~~

L'eliminazione di un intero periodo di sei righe nella p. 111 risponde a un identico intento:

E mio zio che l'ode si sente un po' in colpa verso di lui. ~~A tutti noi sembra d'essere ricacciati in mezzo ai più derelitti: o d'avere la conferma che siamo così, che siamo derelitti: e ammutoliamo tra i pensieri di quello che è stata, in privazioni, in stenti, la nostra vita. Invece mio zio è occupato, stavolta, dal pensiero di aver procurato a Carlo il Calvo questo viaggi senza luce.~~

Rappresentata con una sottolineatura doppia, la cassatura del pronome “noi” è con ogni probabilità antecedente all'inserimento della seconda e più ampia correzione, a conferma di quanto detto, vale a dire la volontà di Vittorini di “sganciare” dalla vicenda narrata il narratore.⁴⁶¹

A rafforzare questa tesi interviene anche il fatto che, come nel caso dell'inchiesta giornalistica, l'autore modifica il rapporto tra il narratore e la propria fonte anche nel caso del “Registro”. Si vedano le modifiche apportate nella p. 88 di RP:

Lo dice un *Registro* che fu tenuto da uno dei nostri personaggi: [...]

⁴⁶¹ Agisce poi, in questo caso, quella vena antiallegorica già individuata in altre occasioni, che riporta su un piano strettamente narrativo l'esposizione dei fatti, ora privata dei riferimenti a piani più “universali”.

*qualcuno, rimasto anonimo, ma certo uomo già provetto e forse già ricevitore del lotto ma certo già provato in registrazione, cominciò a tenere fin dal principio su vecchi stampati di ufficio comunale.*⁴⁶²

Modifiche sostanziose vengono messe in atto anche nel caso del cap. XXXII che, apparentemente cassato,⁴⁶³ migra tra i materiali di cui si compone l'aggregato A. Il mutamento si percepisce già leggendo le prime parole con le quali si aprono i due capitoli:

<i>DMI</i> , cap. XXXII	AD3.a, cap. XXIV
Qui debbo avvertire che a fine settembre [...]. È data notizia sul <i>Registro</i> degli altri che lo precedettero.	Era un periodo, quei primissimi giorni, che si potrebbe chiamare "età delle carriole" [...]. È in data del 19 luglio che il <u>Registro</u> s'intrattiene, e piuttosto a lungo, sul primo:

Nella seconda redazione l'autore rinuncia all'uso della prima persona, benché il suo intervento di "filtraggio" e interpretazione delle situazioni rimanga intatto, sebbene venga presentato con una sfumatura eventuale conferita dall'uso del condizionale (tralasciamo l'anticipazione della prima delle tre età in questa sede per affrontarla nel paragrafo successivo). Analoga è la situazione andando avanti nella lettura:

<i>DMI</i> , cap. XXXII	AD3.a, cap. XXIV
Dal registro si rileva che non vi fu mai vera e propria ostilità per gli estranei, nel nostro villaggio. [...] troviamo segnalazioni di gente che veniva invogliata a stabilirvisi e vi si stabiliva. Leggiamo, per esempio, in data 28 agosto: [...] La diffidenza sembra riservata, in un anno e mezzo di registrazioni, a coloro che avvicinarsero i nostri per curiosare o rompere le scatole. Credo si guardasse in ogni sconosciuto s'era o non era uno che poteva fermarsi nel villaggio.	Poi il <u>Registro</u> ha frequenti segnalazioni, a volte ogni tre quattro giorni, altre ogni a più lunghi intervalli (<u>e fino a dentro l'autunno</u>) di estranei che arrivavano e passavano, o anche che vi si stabilivano. In data 28 agosto, per esempio: [...] Sono segnalazioni sempre più sommarie, da cui sembra \parrebbe/ di dover escludere che nel villaggio vi sia mai stata

⁴⁶² Il testo è redatto nel margine inferiore della pagina e ricollegato con il punto esatto della pagina attraverso una linea.

⁴⁶³ In questo caso, la cassatura apposta con inchiostro rosso cupo è preceduta da minime correzioni in nero (adiafore) e da correzioni con inchiostro rosso vivace volte a snellire l'impianto narrativo.

	ostilità o — diffidenza \o diffidenza/ per gli estranei. Una certa diffidenza salta fuori solo nei riguardi \Ma qualche segnalazione di poco prima denota/ almeno dell'incertezza.
--	---

Il Registro, che nella prima redazione è uno *strumento* dal quale poter trarre conclusioni («Dal registro si rileva che», cui seguono alcuni verbi alla prima persona plurale), diviene nella seconda il soggetto della frase, «il Registro ha», così come le conseguenze che derivano dalle rilevazioni del Registro non sono più le impressioni del narratore, bensì il frutto di una diagnosi impersonale e per di più opinabile («parrebbe»). Come nel caso dell'inchiesta giornalistica, dunque, anche nel caso dell'espedito del Registro le modifiche principali non sono apportate sulla “fonte”, bensì sulle modalità di presentazione della stessa.

Il più ampio intervento correttivo sulle parti di testo nelle quali si menziona il Registro è contenuto nelle pp. 136-159, integralmente cassate nel corso della campagna correttoria condotta con inchiostro rosso cupo e riscritto nell'aggregato A, ma già nelle fasi precedenti fatta oggetto di correzioni di entità consistente: a p. 137, con inchiostro nero, l'autore incomincia a maturare l'idea di eliminare i riferimenti alle “età” del villaggio, avviando in tal modo, come si è visto nel paragrafo precedente, il processo di abbandono dall'epica contadina; alle pp. 143-145, invece, con penna rosso vivace, Vittorini procede nella direzione già individuata, eliminando le ulteriori considerazioni del narratore circa le età del villaggio e circa il ruolo propulsivo di Antonia (l'ampia sezione di testo è sostituita con la seguente, notevolmente più ridotta: «Il carretto, dunque, portò al camion, ma ~~fu~~ l'Antonia portò addirittura al frumento e ad avere tra i nostri i venti o trenta superstiti come lei ch'erano nella stessa città ~~dove~~ dov'era lei»). Anche in quest'ultimo caso si nota come la scelta di biffare il testo ricada ancora su un brano nel quale la presenza del narratore si avverte con forza, come dimostrano i riferimenti alla «nostra narrazione», l'uso della prima persona plurale in tutto il passo, e infine il filtro interpretativo del narratore. È solo dopo aver constatato che il testo, comunque venisse corretto, non rispondeva alla nuova idea di romanzo ormai maturata, che l'autore elimina tutte le pagine sostituendole con l'aggregato B (diciassette fogli dattiloscritti del testimone AD3.b, che sostituiscono le pp. 136-178 di *DMI*) e anticipando la ricostruzione delle tre età tra le

carte dell'aggregato A, nel quale la presentazione della periodizzazione risulta suddivisa in più capitoli e non è più condensata, apoditticamente, entro uno stretto giro di parole, conservando, ad ogni modo, l'uso della prima persona singolare.

Il nuovo rapporto che il narratore – anche quando rivendica con forza la propria funzione attiva – insatura con la propria fonte, tuttavia, viene spogliato della vena autoritaria che emerge invece in *DMI*. Un esempio chiaro del processo di bilanciamento tra le due parti è costituito dal cap. XXXV di *DMI*, che risulta riscritto nei capp. XXV (solo nella seconda parte) e XXVI di AD3.a: nel primo caso le citazioni tratte dal Registro risultano copiose ma condensate una di seguito all'altra, riservando l'inizio e la fine del capitolo al commento del narratore; nella nuova redazione, invece, le citazioni dal registro sono divise in due blocchi e in due capitoli, ma il commento del narratore è posizionato nel cap. XXVI, nel quale il narratore analizza in modo puntuale ogni segnalazione del Registro mettendone in rilievo gli aspetti precipui (l'attenzione psicologica dell'estensore del Registro,⁴⁶⁴ l'ossessività dei riferimenti al carretto e, giorni dopo, all'Antonia), senza tuttavia entrare nel merito di come quegli aspetti siano stati da lui filtrati: il narratore è un *medium* attraverso il quale giunge ai lettori una parte considerevole di quel ricco documento che è il Registro.⁴⁶⁵ Differente era, infatti, l'atteggiamento del narratore in *DMI*, dove, dopo aver riportato le citazioni tratte dal Registro, troviamo proprio le sue considerazioni metanarrative:

e a seguirlo passo passo la nostra narrazione si farebbe ricca di insegnamenti sul modo più accelerato per demolire e ricostruire, o su quello di strizzar fuori da una montagna che sembra secca l'acqua per riempire il flusso perenne di un bacino [...]; ma non ci darebbe lo speciale carattere che fu (in un tempo o un altro) dell'esistenza nostra. Noi lo afferriamo nell'atto stesso in cui le cose avvengono, tuttavia non ci sfugge che di tante cose una diventa come un ritornello per la nostra vista, per il nostro udito, fino a che anche la nostra mente riconosce ch'essa ci è stata di guida e d'incentivo. [*DMI*, pp. 143-144]

⁴⁶⁴ Risulta particolarmente interessante la terminologia utilizzata dal narratore, che distingue tra «aneddoto psicologico» e «documento», con chiaro riferimento, evidentemente, a due strategie narrative delle quali l'estensore del Registro avrebbe potuto servirsi: è proprio contro lo psicologismo che Vittorini si era da sempre schierato e si schiererà nell'ultima fase della sua riflessione teorica, quella consegnata agli appunti delle *Due tensioni* (in particolare le pagine di *i novecenteschi*), in *Le due tensioni*, cit., pp. 27-38).

⁴⁶⁵ Si veda, in aggiunta agli esempi sopra riportati il mutamento che interessa la p. 149 di *DMI* (cap. XXXVII) e la c. 26 di AD3.a (cap. XXVIII): «credo valga la pena» → «può valere la pena», con passaggio dalla prima persona all'impersonalità, come accade anche nella p. 151 di *DMI* «direi che» → c. 28 di AD3.a «può essersi».

A fornire uno strumento interpretativo essenziale a questo importante mutamento macroscopico sono, oltre alle dichiarazioni a posteriori fornite dallo stesso autore in alcune interviste, le opinioni espresse in merito ai testi da pubblicare sui “Gettoni” e, su un campo puramente teorico (che tuttavia mette a punto le riflessioni e gli esperimenti degli anni precedenti), le pagine delle *Due tensioni*, nelle quali le prese di posizione sul romanzo e sulla funzione del narratore sono ampie e articolate, e costituiscono il punto di arrivo della ricerca di le correzioni alle *Donne di Messina* non sono che una tappa.

Spiegando, nel 1965, le ragioni della riscrittura, Vittorini aveva dichiarato che

Il libro era nato partecipe della vecchia letteratura, di quella letteratura che tiene in conto di acquisite per sempre le strutture autoritarie del romanzo ottocentesco e non avrebbe mai potuto, comunque lo correggessi, non rimanere connaturato al vecchio.⁴⁶⁶

La volontà di superare le «strutture autoritarie del romanzo ottocentesco» è al centro delle ricerche vittoriniane tra gli anni '50 e '60 che prendono corpo fra le note delle *Due tensioni*, dove *autoritarismo*, *romanzo* e *autore* sono, come si è visto in alcuni passi riportati nelle pagine precedenti,⁴⁶⁷ legati a doppio filo. Per sua stessa costituzione, infatti, nel romanzo ottocentesco quella dell'autore-narratore è una figura autoritaria, poiché seleziona, dispone e orienta i fatti secondo una direzione che il lettore-spettatore non può che accettare:⁴⁶⁸

nel realismo ingenuo del XIX° secolo si ripete la posizione dispotica dell'io narratore che fu propria degli autori dell'Antico Testamento: una posizione di depositari della verità rivelata che parlano autoritariamente e non consentono a chi legge la responsabilità di sottomettersi e di interpretare alla luce della Scrittura tutto quanto è di loro propria esperienza.⁴⁶⁹

La volontà di dar vita a romanzi *nuovi*, dunque, non può non essere connessa al progetto di «costruire un'obiettività attraverso supposizioni concomitanti o sincroniche di più

⁴⁶⁶ Elio Vittorini intervistato da Carla Marzi, «L'Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in *LAS* 2, 1092-1094, la citazione a p. 1092.

⁴⁶⁷ Cfr. *supra* pp. 452 e ss.

⁴⁶⁸ Si innesta, infatti, in questo discorso anche quello riguardante la letteratura “congetturale” (cfr. Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. 140-143), aggettivo inteso come contrario di “autoritario”, che consente a Vittorini di ampliare la riflessione anche all'analisi del ruolo dei lettori, visti non più come soggetti passivi ma come componente attiva nel processo di significazione della letteratura. Si veda in proposito anche Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 272. Un discorso simile era stato condotto da Vittorini a proposito del teatro, sul n. 73 di «Sipario» (maggio 1952, p. 15), nell'articolo *Della scissione tra la cultura e il teatro*. In quella sede Vittorini esordisce precisando che «Uno spettacolo teatrale non è la lettura animata di un'opera. È piuttosto una “conversazione” con tutto il pubblico che riempie la sala» (l'articolo è ora in *LAS* 2, pp. 638-639).

⁴⁶⁹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 241.

punti di vista o di più livelli, di più dimensioni (psicologiche e di tempo – d’interiorità e di esteriorità), attraverso tutta una serie (o più serie) di soggettività correlate, dove lo scrittore | non ha più una parte sua, di ex-macchina, ma solo di correlatore tra coscienze varie (dove lo scrittore non è più coscienza del mondo ma registratore di coscienze e così di livelli coscienti vari) arrivando a un’ipotesi di obbiettività e di coscienza unitaria che è *un mosaico* di tessere plurisoggettive – *pluripersonali* – pluri-coscienti – un *modello informativo* dove il lettore viene ad avere una parte sua come un navigatore in mare con un compito di orientarsi da sé e di decidere da sé →». ⁴⁷⁰

In questa direzione va, infatti, il lavoro compiuto durante le fasi di revisione del romanzo, nel quale l’abbandono di una ostentata vena documentaria, filtrata attraverso gli occhi del narratore, porta al tentativo di una obbiettività nuova. Tutte le prove letterarie condotte dopo *Conversazione in Sicilia*, infatti, sono esperimenti di questa ricerca, che verrà parallelamente condotta anche sui testi per i “Gettoni”, e con risultati deludenti da entrambe le parti proprio per la ragione espressa nello stralcio di intervista sopra riportato: i romanzi novecenteschi sono eredi della tradizione ottocentesca e, per quanto gli autori possano voler prendere le distanze da quella tradizione attraverso innovazioni pur significative, finiranno sempre per essere inseriti «nel vecchio sistema», e per trasformare quelle innovazioni in meri «stilemi». ⁴⁷¹ La spiegazione fornita dall’autore in una intervista del ’64, nella quale egli dichiarava di aver «voluto correggere quelli che *gli* sembravano gli errori commessi all’interno della sua stessa prospettiva, della sua stessa struttura» ⁴⁷² andrà dunque intesa alla luce delle più ampie riflessioni condotte nelle *Due tensioni*, poiché non è solo la volontà di non stravolgere la struttura precedente a imporre, in qualche misura, a Vittorini, di correggere nel senso in cui ha corretto, ma l’impotenza costitutiva a farlo in altro modo, come egli stesso ammette *ex post*, in una dichiarazione rilasciata alla «Fiera letteraria» nel febbraio 1965. ⁴⁷³

Non ho che cercato di piegarlo ad essere quello che avrebbe potuto essere fin da principio. Ed è stato non solo senza speranza di ritrovarmelo magari affrancato dalle sue caratteristiche di realismo epico-lirico a fondo familiarizzante, ma piuttosto con quasi lo scrupolo di stare anche attento ad evitare che ciò potesse succedere.

⁴⁷⁰ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 29.

⁴⁷¹ Ivi, p. 32.

⁴⁷² *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1065-1066, la citazione a p. 1065.

⁴⁷³ Vittorini e «Le donne di Messina», «La Fiera letteraria», XL, 6, 14 febbraio 1965, p. 12, ora in *LAS 2*, p. 1090.

A far luce su questa scelta sono ancora alcuni passi delle *Due tensioni*:

lo sforzo dei «novecentisti» di costruire l'oggettività del racconto attraverso differenti punti di vista | non contiene alcuna possibilità di raggiungere lo scopo – esso non potrebbe in effetti approdare che alla costruzione intersoggettiva delle singole proprietà visive di A, B, C, ecc.^b (è positivo solo in quanto distrugge la presunzione oggettiva d'un punto di vista <travestito da> sovra-sensoriale (divino) –)

ma per avvicinarsi realmente a una visione pur intersoggettiva del mondo oggettivo, bisogna che faccia ricorso all'integrazione delle nozioni scientifiche andando oltre la raffigurazione dell'esperienza ingenua (ancorché minutamente differenziata in una molteplicità di punti di vista) del sensibile –

^b ricostruzione *statistica* dell'esperienza sensibile si pone in effetti come un'oggettivazione *ingenua*.⁴⁷⁴

Rimanendo entro i limiti imposti dalla struttura precedente, l'autore assume, di fatto, la piena coscienza che quella presentata nella nuova edizione del romanzo è una soggettività “statistica”, che è sì meno apodittica di quella influenzata dal realismo socialista che aveva caratterizzato la prima edizione in volume, ma non è comunque l'oggettività ricercata. Si aggiunga ora un ulteriore tassello al ragionamento, tornando a uno dei brani citati sopra (p. 536): Vittorini sostiene che il realismo “ingenuo”, quello appunto in cui, semplificando, il narratore impone la propria autorità mascherando da oggettività la propria soggettività, accomuna due momenti della storia letteraria, l'epica greca e il romanzo ottocentesco. Questa considerazione ci riporta dunque, direttamente, al primo dei problemi che Vittorini si era trovato a dover risolvere nel corso della revisione, cioè quello di abbandonare l'epica contadina che aveva caratterizzato le due precedenti edizioni, per abbracciare una nuova rappresentazione della realtà contemporanea. Il nuovo finale non è, dunque, da considerare un mero “aggiornamento” di questioni e problemi ritenuti ormai anacronistici, bensì un ulteriore tassello della multiforme riflessione condotta da Vittorini riguardo al rinnovamento del romanzo contemporaneo.

3.3 *Utopia senza eroi: il nuovo Ventura*

La ricerca che Vittorini compie intorno alla forma romanzesca e che si dipana lungo tutto il romanzo, manifestandosi ora nella semplificazione dell'intera struttura (tagli o

⁴⁷⁴ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 247.

accorpamenti di capitoli, e in ultimo, come si vedrà, anche la soppressione dei titoli di sezione), ora nella ridefinizione dei temi di fondo (dall'epica contadina alla fascinazione della civiltà del progresso), ora nella nuova funzione data al narratore, si attua anche su un altro campo, quello della ridefinizione dei personaggi e della carica simbolico-allegorica a essi assegnata.⁴⁷⁵ Come si è avuto modo di dire nei capitoli precedenti, infatti, le prime due edizioni del romanzo, seppur nell'ampio respiro della narrazione, finiscono per determinare un decisivo sbilanciamento dell'intera vicenda sul finale tragico, e dunque sul personaggio di Ventura, con la conseguenza di trasformare la vicenda di punizione in vicenda di espiazione e di sacrificio per una utopia ancora possibile. L'errore che Vittorini riconosce di aver commesso è stato proprio quello di inserire la vicenda di Ventura, descritta come «faccenda introversa di espiazione, e di volontà di espiazione, di presa di coscienza attraverso l'espiazione» all'interno di un «indirizzo storico della realtà popolare entro a cui l'emergenza epico-lirica dei *suoi* mezzi di allora *lo* aveva portato a scegliere gli elementi di una narrazione». ⁴⁷⁶

La statura del personaggio, pertanto, si modifica notevolmente nel corso della revisione che condurrà a *DM2*, procedendo verso la progressiva perdita della carica eroica che lo aveva caratterizzato nelle due precedenti edizioni e assumendo, anzi, connotati del tutto opposti: «The suffered moral resurrection of early postwar years has been turned into a cowardly exploitation of the *status quo*». ⁴⁷⁷ Le prime avvisaglie di tale mutamento sono già ravvisabili nella prima fase di revisione (quella condotta con inchiostro nero), ma diventeranno ampiamente evidenti nella terza fase di revisione, in rosso cupo, quando la fisionomia del personaggio sarà completamente stravolta in vista del nuovo finale.

Prima di procedere con l'analisi delle varianti, tuttavia, occorre premettere quali fossero le ragioni d'insoddisfazione di Vittorini rispetto al protagonista del romanzo:

Nelle *Donne di Messina* c'era solo una prova, ma una prova mal riuscita di realismo socialista. E mal riuscito mi pare che venisse dal fatto di assumere quanto della vecchia tradizione naturalistica il realismo accettava senza bisogno. Di lì la necessità di centrare il libro sopra un

⁴⁷⁵ Scrive Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 62 (le affermazioni sono una riproposizione quasi identica di Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 47): «Il tema non è tanto, ormai, quello di poter un uomo essere una cosa o un'altra, quanto quello della città moderna che si contrappone al villaggio naturale e rurale, donde un romanzo di idee e di atteggiamenti morali, e quindi, grosso modo, sempre allegorico, anche se altro dal primo. Non si può negare in Vittorini un forte volontarismo, che si risolve nella proposta di temi utopici, e che non è solo disponibilità a costruire figure simboliche».

⁴⁷⁶ *Elio Vittorini intervistato da Carla Marzi*, «L'Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in *LAS 2*, 1092-1094, la citazione a p. 1092.

⁴⁷⁷ Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and The Written*, cit., p. 172.

personaggio che è cattivo a priori e che però è anche buono a priori, secondo una particolare concezione del mondo. Perciò questa lotta interna veniva presentata nel singolo uomo, cosa che ho trovato poi insoddisfacente.⁴⁷⁸

Le implicazioni teoriche connesse alla questione si ampliano nell'intervista rilasciata a «Paese libri»:⁴⁷⁹

In questo soprattutto l'opera denunciava il suo tributo alla irreversibile logica lukacsiana, di essere univoca, di non poter procedere che in una sola direzione: di essere strettamente vincolata all'estetica dei "fatti", al loro inesorabile svolgersi e compiersi secondo una vita autoritariamente prefissata una volta per tutte. [...] ⁴⁸⁰

Benché ne avesse criticato le strutture,⁴⁸¹ Vittorini si era dunque mosso «dentro gli errori e gli aspetti di velleitarismo che polemicamente rimproverava al realismo socialista»,⁴⁸² specialmente in relazione alla costruzione della vicenda «in funzione dei personaggi»⁴⁸³ e soprattutto all'assunzione di un protagonista unico i cui conflitti («un personaggio che è cattivo a priori e che però è anche buono a priori, secondo una particolare concezione del mondo»⁴⁸⁴) fossero allegoricamente coincidenti con quelli del gruppo/società. L'omicidio che si consumava alla fine del romanzo, dunque, era l'acme di una tensione interiore che Ventura, secondo i principi di quello che Vittorini, nella stessa intervista, definisce «aristotelismo socialista», il quale prevede la «mimesi dell'apparenza» e che «vuole supporre che un conflitto non possa essere tradotto in arte se non si manifesta come fatto».⁴⁸⁵ La mimesi del reale è veicolata, secondo le norme del realismo socialista, solamente dai fatti o dalle parole che a essi si accompagnano, ed è proprio questo uno dei difetti che Vittorini aveva, sin da subito, individuato nella propria opera, cioè quello di aver consumato il romanzo solo «in rapporto all'azione».⁴⁸⁶

⁴⁷⁸ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1066.

⁴⁷⁹ *Rientrano nella storia «Le donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁸⁰ Le dichiarazioni vittoriniane sono tangenti, chiaramente, agli argomenti affrontati nel paragrafo precedente, ma ne offrono, per così dire, uno spaccato "dall'interno", perché spostano l'attenzione dall'ottica del narratore che costruisce la vicenda, alla vicenda stessa e al modo in cui essa è congegnata in relazione agli attanti e alle loro relazioni reciproche. Al centro del rovello (ri)scrittoria di Vittorini si pone dunque, secondo questa prospettiva, Ventura, un personaggio sul quale Vittorini aveva proiettato la propria ricerca di soluzioni al problema di come potessero convivere errori del passato e volontà di riscatto presente, ma che ora occorre sviluppare in modo differente.

⁴⁸¹ Si vedano, relativamente agli anni d'elaborazione delle prime due edizioni, gli scritti che ruotano intorno a *L'artiste doit-il s'engager?*, cit., (1948), in *LAS 2*, pp. 519-531 e *Le vie degli ex-comunisti* (1951), ivi, pp. 612-616.

⁴⁸² *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1066.

⁴⁸³ *Rientrano nella storia «Le donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁸⁴ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1066.

⁴⁸⁵ *Rientrano nella storia «Le donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁸⁶ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

La storia si sviluppava, nell'ultima parte del libro, nel conflitto degli individui all'interno del gruppo, i destini privati assumevano toni protervi di una drammaticità che fin da allora io sentivo falsa, profondamente sbagliata proprio nella pretesa di portare a fondo, di chiudere queste storie individuali. Oggi esse rimangono aperte, sospese.⁴⁸⁷

Aspetti, questi, sottoposti a critica anche nelle pagine delle *Due tensioni*, dove si trova spiegato proprio il filo logico che collega due espedienti apparentemente in contraddizione come il realismo socialista e la tendenza allegorica:

il naturalismo ha instaurato invece un rapporto da *parte a tutto* dove la *parte* è rappresentativa del *tutto*, avendo un'evidenza sua che è solo funzionale, volta a rendere evidente il tutto – a dimostrarlo – e insieme ad assumere evidenza dall'evidenza del tutto che ha suggerito – per cui viene a mancare di evidenza «in» sé – (la sua verità è funzione di verità che riceve verità dalla verità-che-la-trascende di cui è funzione) – è *la fetta-di-vita* che ha vita in quanto si riferisce a un'oggettività di vita che trascende l'opera pur assumendo *colore* di vita nell'opera che pur rimanda ad essa per aver vita –⁴⁸⁸

Ventura, infatti, non solo si rivela un personaggio che ha «un'evidenza sua che [...] volta a rendere evidente il tutto»: la sua individualità è solo una funzione del *tutto* che egli rappresenta, non ha valore «in» sé. Occorreva dunque «spostare l'asse del romanzo»,⁴⁸⁹ problematizzare la vita non secondo i paradigmi di un microcosmo entro il quale si proietta il macrocosmo, ma ponendo lo stesso macrocosmo al centro della narrazione, evitando l'allegoria.⁴⁹⁰ Il romanzo naturalistico si configurava infatti come «*fetta-di-vita*» che prende «colore» proprio dalla vita, con la quale ha stabilito un «nesso» necessario e sufficiente in cui l'opera assume «*colore* di vita».⁴⁹¹ Allo stesso modo, il personaggio è una «figura di funzione»,⁴⁹² o, come Vittorini scrive altrove, esso è «*a carattere accidentale*, [...] e cioè con un valore sostitutivo, rappresentativo di altro, valore che rimanda a un valore collettivo che si vuole dimostrare per mezzo di essi, a un universale tematico conosciuto a priori da essi e di cui essi non sono che le prove, dimostrazioni».⁴⁹³

⁴⁸⁷ *Rientrano nella storia* «*Le donne di Messina*», cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁸⁸ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 43.

⁴⁸⁹ *Rientrano nella storia* «*Le donne di Messina*», cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁹⁰ Che in Ventura si proietti un conflitto sociale più ampio è evidente: «Poiché si aveva un nemico che non era solo di Ventura», si legge in *DMI*, p. 339.

⁴⁹¹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 43. Vittorini fa riferimento al sintagma «fetta di vita» anche in *Industria e letteratura*, sul n. 4 di «Menabò» per riferirsi al fatto che, in narrativa, non è il mero inserimento di elementi tratti dalla realtà industriale a rendere conto delle variazioni «di ritmi o di visuali del mondo» (si cita da *LAS 2*, p. 956).

⁴⁹² *Ivi*, p. 96.

⁴⁹³ Si noti l'uso di «a priori», che è presente anche nel brano sopra citato, nel quale Vittorini sostiene che il difetto di Ventura sia legato al fatto che è un «personaggio che è cattivo a priori e che però è anche buono a priori».

Ecco allora spiegato l'interesse di Vittorini, all'inizio degli anni sessanta, per Robbe-Grillet (il quale «usa gli oggetti per descrivere lo stesso sentimento»⁴⁹⁴), contro quella che egli definisce l'«estetica del fatto» e in direzione di «una scrittura narrativa a bassa carica di soggettività».⁴⁹⁵ Scrive in proposito Stefano Giovannuzzi:

È del romanzo che si parla, ovviamente, ma all'interno di una «crisi» più generale della «cultura umanistica», che si profila come il nodo dal cui scioglimento dipendono le sorti e la funzione della letteratura. Uno scioglimento che, per Vittorini è chiaro, comporta proprio la liquidazione della «cultura umanistica» e delle sue forme inerti. Lo scenario è quello presente, dominato dalla cultura di massa e dai media, nuovi e meno nuovi; ma un ruolo destabilizzante viene esercitato dallo sviluppo esponenziale «della cultura scientifica e della tecnica», che rivela – malgrado tutto – una totale estraneità ai protocolli di rappresentazione del mondo e all'antropologia della «cultura umanistica». [...] Lo snodo, anche cronologico, è importante, perché da qui probabilmente scaturisce l'attenzione per una scrittura narrativa a bassa carica di soggettività e quindi l'interesse per Robbe-Grillet.⁴⁹⁶

Date queste premesse, e considerato quanto detto nei capitoli precedenti, è chiaro come una sferzata in direzione di questi mutamenti di poetica non può non essere data dal 1956, quando «il Ventesimo Congresso del PCUS e i fatti d'Ungheria acutizzano e accrescono di consapevolezza la crisi e l'insoddisfazione di Vittorini verso il vasto romanzo di impianto tradizionale, con tutte le illusorie certezze che esso si porta dietro».⁴⁹⁷ Benché Vittorini ritardi di un anno l'avvio del “nuovo corso” (al 1957, dunque), anche Rodondi è favorevole a questa ipotesi, e considera l'uscita di *Diario in pubblico* come uno spartiacque, a partire dal quale Vittorini rimette in discussione un'intera poetica:

Alla fiducia nella pertinenza storica del proprio lavoro, ch'è la molla da cui scaturisce il libro del '57 [*sc. Diario in pubblico*], risponde, nelle note postume, la scontentezza per un quadro culturale in cui non si danno che «scelte parziali e sbagliate».⁴⁹⁸ Basta leggere di seguito qualche frammento dei *Diario* e del più tardo quaderno d'appunti [...] per rendersi conto di come i due testi riflettano situazioni psicologico-culturali (e di coscienza) antitetiche.⁴⁹⁹

La revisione del romanzo, tuttavia, come si è dimostrato, inizia ben prima di questa presa di coscienza, e sarà *in progress* nel momento in cui subentrerà la nuova fase “dubitante”.

⁴⁹⁴ Rientrano nella storia «Le donne di Messina», cit., in *LAS 2*, p. 1067.

⁴⁹⁵ Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 102.

⁴⁹⁶ Ivi, pp. 101-102.

⁴⁹⁷ Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 175.

⁴⁹⁸ Italo Calvino, *Per una letteratura che chieda di più*, «Il Ponte», 8, agosto 1968, pp. 1071-1073.

⁴⁹⁹ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 329.

Si deve, infatti, collocare proprio entro questi riferimenti cronologici il diverso sviluppo della vicenda tra la fase di revisione individuata dall'inchiostro nero e le successive: se nella prima campagna correttoria il nucleo tragico della vicenda rimane pressoché intatto, benché alcune correzioni, come vedremo, lascino presagire un progetto di più ampio intervento, è nel corso della fase individuata dalla biro rossa che si consuma il definitivo distacco dal personaggio di Ventura "eroe fondatore" e il passaggio al Ventura invischiato nelle sabbie mobili del sogno agricolo.

Osservando le carte manoscritte, ciò che si nota immediatamente è come Vittorini operi sul personaggio di Ventura (e, di riflesso, anche su quello di Siracusa che ne è, per così dire, una "funzione") un lavoro che va dalla scalfittura alla progressiva mutilazione.

La prima variante riconducibile a Ventura si colloca, nel testimone RP, all'altezza della p. 57 (il capitolo in questione è quello in cui compaiono per la prima volta Siracusa e Ventura, con la scena di presunta violenza ai danni della donna), nella quale viene biffato il periodo «Lo vide invece sorridere come le piaceva sorridesse, addolcendo in tristezza quello ch'era così duro sulla sua faccia», cassatura che viene "colmata" dall'inserimento dell'avverbio «adesso» nella frase «anche se il velo sorridente dietro al quale *\ adesso/* parlava», contenuta nella stessa pagina. Questa eliminazione risponde da una parte alla volontà di espungere ogni passaggio risultasse ridondante, ma dall'altra si può anche ritenere che sia indotta dalla possibile contraddizione fra il sentimento di "tenerezza" provato da Siracusa e il seguente atteggiamento canzonatorio che Ventura pare assumere («e anzi aveva qualcosa di spaventato, anche se il velo sorridente [...] rendeva canzonatoria la sua enumerazione...»).⁵⁰⁰

Ben più ampi gli interventi su questo capitolo nella fase individuata dalla biro rossa: la scena del tentato stupro poi risoltosi in schermaglia amorosa con la quale vengono presentati i personaggi, si spoglia degli elementi relativi al passato dei due personaggi, così che i contorni ne risultano notevolmente più sfumati:⁵⁰¹

«Non sono in pochi ad averla avuta».

⁵⁰⁰ Il riferimento al «sorriso ch'era malinconico e tuttavia non amaro» rimane invece invariato nella p. 188, dove viene descritto con abbondanti dettagli descrittivi: «Spesso egli aveva questo sorriso sulla sua faccia che continuavano a chiamare cattiva. O aveva un'espressione che lo equivaleva. Quasi di letizia, e insieme di una difficoltà nella letizia, come di uno sforzo ch'egli s'imponesse per essere lieto».

⁵⁰¹ Un procedimento simile si nota anche nelle pp. 94-95, nelle quali Toma e Giralda si confrontano sull'infatuazione che Toma aveva avuto per Siracusa, sul camion, prima che Ventura si unisse al gruppo, con la conseguente insinuazione, da parte della donna, che Toma potesse "volergli male": se intatto rimane il nodo centrale del dialogo, ovvero l'interesse che Toma aveva mostrato per Siracusa e la sua opinione positiva riguardo a Ventura, a essere eliminato è proprio un passaggio nel quale i due ricordano i giorni trascorsi sul camion.

«Vuoi dire che hai fatto che cosa?»⁵⁰²

«Voglio dire che non stai scoprendo l’America».

«Non pensavo di scoprire nessuna America».

«Non potrai vantarti di aver conquistato una ragazzina perbene».

«Non pensavo di conquistare nessuna ragazzina perbene».

«E allora lasciami. Perché diavolo mi vuoi?»

La ragazza lottava, più decisa, a questo punto. **Ma *ma*** le sue gambe non erano soltanto sue.

[...]

«Ormai ci sono», le diceva il giovane. «Stai buona».

Le disse che neanche di lui, del resto, c’era da vantarsi di averlo conquistato. Che cosa aveva creduto lui che fosse? Un eroe della resistenza? Un comandante di fazzoletti rossi? Marameo, figliola! Lascia che finisca, e ti assicuro che saremo pari».⁵⁰³

Così come sfumati diventano i contorni del dialogo che segue, nel quale Siracusa apostrofa Ventura chiamandolo “fascista” e l’uomo le chiede perché lo ritenga tale.⁵⁰⁴

«Bene. È certo anche questo».

«Anche questo?»

«Voglio dire. Ogni modo di fare che è come questo...»

«Cioè con prepotenza? Con sopruso? Come?»

Egli era profondamente serio, e anzi aveva qualcosa di spaventato, anche se il velo sorridente dietro al quale *\adesso/* parlava, forse solo per una vecchia abitudine, rendeva canzonatoria la sua enumerazione *\ripetizione/*... [RP, p. 57]

E sono soprattutto gli interventi sulle pp. 58-59 a rendere la misura dell’importante mutamento intervenuto nel romanzo: lo scioglimento della tensione fra Fischio e Spine da una parte e Ventura dall’altra, cui segue l’inserimento di quest’ultimo all’interno del gruppo del villaggio, non è più descritto con gli abbondanti dettagli di *DMI*, ma viene ridotto nelle sue linee essenziali, eliminando (in parte) il gioco di sguardi e non detto che aveva caratterizzato la stesura precedente e che aveva introdotto l’ambiguo rapporto fra Ventura e Siracusa. Si vedano, a confronto, il testo di *DMI* e il nuovo testo (risultante

⁵⁰² Si ricorda che il testo sottolineato con un colore differente rispetto al carattere intende rappresentare la cassatura realizzata con una penna di colore diverso rispetto a quella usata per la scrittura.

⁵⁰³ Questa è l’ultima volta in cui Ventura pare prendere l’iniziativa con la donna: il percorso di redenzione morale dell’uomo passa anche attraverso la sfera sessuale, lasciata, d’ora in poi, interamente all’iniziativa della donna (cfr. *DMI*, p. 190: «Ventura non prendeva mai l’iniziativa», lezione mantenuta anche in fase di revisione) e resa più “pudica” anche sotto il profilo lessicale (sulla questione si veda, *supra*, p. 485 nota 376).

⁵⁰⁴ Si osservi tuttavia che l’aggettivo “fascista” assume in *Diario in pubblico* una accezione che Rodondi definisce «a-ideologica» (*Il presente vince sempre*, cit., p. 314 nota 149): è definita tale la repressione ungherese in *Francia e Ungheria*, «Tempi moderni», 3-4, maggio-giugno 1958, p. 137.

dalla composizione di ciò che l'autore ha scelto di mantenere del precedente e degli inserimenti in interlinea superiore redatti in rosso cupo), che trascriviamo riportando nella seconda colonna della tabella seguente:

RP, pp. 58-59	
<p>Si rivolse quindi al giovane. «Diversamente», gli disse, «una cosa che fosse stata come pareva non avremmo potuto tollerarla, proprio in mezzo a noi».</p> <p>Ma la sua faccia s'era aperta. «Mentre se tu stessa lo vuoi», disse alla ragazza, «non ci resta che scusarci». E guardava la perplessa ragazza. «Giusto?» le chiese.</p> <p>«Ma si capisce», la ragazza rispose. Né ancora aveva lasciato la mano del giovane. «Noi pensavamo da un pezzo di metterci insieme».</p> <p>«Una buona cosa», Fischio disse. Non c'era più che stanchezza sulla sua faccia, e la franca bontà che l'era naturale. «Allora vuol dire che siamo corsi giù per fare le congratulazioni a costui».</p> <p>Guardavano il giovane tutti e tre: dico Fischio, Spine e la ragazza, come se tra loro ci fosse qualcosa in comune che ancora non c'era anche con il giovane. Egli sembrava commosso. [...]</p> <p>«Sei fortunato», Fischio concluse. E fece un vago gesto con la mano. «Senza rancore?»</p> <p>«Senza», il giovane disse. «Se beninteso», soggiunse, «mi permettete di restare con voi».</p> <p>«Voglio dire nel vostro gruppo».</p>	<p><i>\Si rivolse quindi al giovane; solo a guardarlo, e si trovarono a guardarlo tutti e tre insieme, /</i></p> <p>Fischio, Spine e la ragazza, come se tra loro ci fosse qualcosa in comune che ancora non c'era anche con il giovane. Egli sembrava <i>emozionato</i>.</p> <p>[...]</p> <p>«Sei fortunato», Fischio concluse. E fece un vago gesto con la mano.</p> <p><i>\ «Non finora,» il giovane disse. «Ma certo che se posso restare con voi...» Si interruppe come pentito. Poi, tuttavia, ripetete il concetto: /</i></p> <p>«Voglio dire nel vostro gruppo».</p>

Un processo simile è in atto anche in un altro passo della stessa p. 59, dove si nota l'effettiva messa in ombra della figura dell'eroe fondatore:

RP, p. 59	
<p>«Veramente non è deciso», rispose Fischio. «Ma non è escluso nemmeno». E i suoi occhi sbirciavano Spine. Chiedevano intorno se non fosse escluso. «Si tratta di vedere se si può farne qualcosa», disse a conclusione.</p>	<p>«Veramente non è deciso», rispose Fischio. «Ma non è escluso nemmeno». E i suoi occhi <i>\che/</i> sbirciavano Spine <i>\si alzarono a</i></p>

<p>«Certo che potremmo farne qualcosa», il giovane esclamò. Egli guardava su in alto verso il villaggio col suo deserto intorno, col suo mattino intorno, e tutti guardarono insieme a lui le stesse cose.</p> <p>«Altro che!» diceva il giovane. Era diventato loquace come nessuno di loro si sarebbe mai aspettato. «Io sono, per giunta, quasi ingegnere, e forse potrò esservi utile se mi tenete con voi. Mi tenete?» diceva.</p> <p>«Io ero sicuro che avreste già deciso di fermarvi in questo luogo...».</p>	<p><i>guardare verso il villaggio col suo mattino deserto attorno./</i></p>
---	---

Alla “decostruzione” del personaggio concorrono anche gli interventi compiuti nelle pagine dell’“inchiesta giornalistica”, specialmente per via dei diversi punti di vista dai quali le azioni di Ventura sono osservate. Un elemento che si rileva nel primo stadio di correzione è l’eliminazione dei passi nei quali si sottolinea la temporanea congruenza o l’incongruenza tra il soprannome “Faccia Cattiva” e il comportamento dell’uomo, rispettivamente alle pp. 240 e 242 di RP («che quella volta poteva dirsi Faccia Cattiva davvero» e «Cattivo mica solo con la faccia»), e alla p. 241 (dove è espunta la precisazione «è la bontà in persona»),⁵⁰⁵

La successiva fase correttoria amplifica, introducendo ulteriori mutamenti, la questione, spostandosi ora sulla psicologia di Ventura: la sua insistente richiesta di conferme sul suo “esser bravo” viene sottoposta a una doppia riscrittura, della quale si riportano lo stadio iniziale, quello intermedio (in nero) e quello finale (dopo le correzioni in biro rossa):

RP, pp. 241-242		
testo base	I fase – inchiostro nero	II fase – inchiostro rosso scuro
<p>Quella gli dice: – Allora? E Faccia Cattiva le domanda: – Sono stato bravo? Spesso li ho visti anche nei giorni più duri dell’inverno che si</p>	<p>Quella gli dice: – Allora? E Faccia Cattiva le domanda: – Sono stato bravo? Spesso li ho visti anche nei giorni più duri dell’inverno che si</p>	<p>Con questo sembra che le domandi se è stato bravo, se è bravo, mentre lei sembra che non voglia dargli molta soddisfazione ma deve pure</p>

⁵⁰⁵ Mantenuto, ma estremamente ridotto, è invece il riferimento a Ventura-“Faccia Cattiva” a p. 258, nella quale Spine nota, dall’esterno, i progressi del villaggio, a fronte delle difficoltà invernali, e nota proprio come il più cambiato fosse Ventura (si legge nella correzione apposta sul margine superiore della pagina: «il più cambiato di tutti, senza più nulla di quando lo chiamavano Faccia Cattiva...»).

<p>facevano una scena simile. Faccia Cattiva le domandava s'era contenta, e sembrava avesse un premio di tutto il suo darsi da fare in una risposta di lei che non negasse.</p> <p>– Ma sì, lei gli dice.</p> <p>Lei tira un po' via. Poi gli sorrideva, e Faccia Cattiva era tutto contento.</p>	<p>facevano una scena simile. Faccia Cattiva le domandava s'era stato bravo, e lei che gli rispondeva senza mai dargli molta soddisfazione. – Ma sì, – gli diceva. Però gli sorrideva, e Faccia Cattiva era tutto contento.</p>	<p>riconoscere che è stato bravo. Spesso li ho visti anche nei giorni più duri dell'inverno che si facevano una scena simile. Faccia Cattiva che la guardava come domandandole se è stato bravo, lei che lo guardava come se avesse voluto rispondergli che non lo era, ma che poi gli sorrideva, e Faccia Cattiva che si ringalluzziva.</p>
---	---	--

Il passaggio da una fase all'altra è fatto di sottili ma significativi mutamenti, sui quali occorre soffermarci singolarmente: il primo è il passaggio dall'interesse verso le reazioni della donna (le domandava se *lei* fosse contenta) a quello su Ventura, con la ripetizione per due volte del sintagma verbale “esser bravo”. In secondo luogo, si nota il diverso atteggiamento della donna: vero è che la risposta affermativa rimane costante nelle tre fasi, ma muta l'atteggiamento con il quale Siracusa si pone, in quanto è solo nell'ultima fase che si precisa come ella avrebbe «voluto rispondergli che non lo era» ma aveva poi sorriso.⁵⁰⁶ Il terzo degli elementi che occorre mettere in rilievo è il passaggio dal discorso diretto al discorso indiretto, cui si accompagna la sostituzione del “detto” delle parole al “non detto” degli sguardi, cosa che si verifica anche più avanti, nella p. 260, laddove Vittorini sostituisce, proprio con la biro rossa, la domanda diretta di Ventura «Sono stato bravo? Sono bravo?» con «come se mi chiedesse se era stato bravo».

⁵⁰⁶ Al nuovo atteggiamento di Siracusa risponde anche la variante, apportata durante la prima fase di correzione, della p. 244, dove scompare la domanda di Ventura «È stato poi tanto da fascista?». È forse collegabile a quest'ultimo aspetto (oltre al venir meno della necessità di *suspense* creata attorno ai possibili legami fra lo zio e Siracusa) il fatto che, alle pp. 113 e 123 siano eliminati (nel primo caso con biro rossa, nel secondo con penna blu) due brani nei quali si fa riferimento alle ipotesi, sviluppate da Carlo il Calvo e dallo zio Agrippa, circa la sorte della figlia scomparsa: nel primo caso il brano espunto consente all'autore di concentrare il dialogo fra i due sull'*intero* villaggio – ancora un argomento a favore del passaggio a un romanzo i cui protagonista è il gruppo –, mentre nel secondo caso il testo è drasticamente tagliato, con le parole dello zio che rimangono incomplete:

<p>«Mi raccomando», mio zio gli grida dietro. <u>«Se la vedete».</u> <u>Nella risposta si ode che l'uomo si ferma momento.</u> <u>«Vostra figlia?»</u> <u>Ma mio zio sta dicendo, dall'interno dello scompartimento:</u> <u>«Solo che se ci fosse, l'avrebbe già veduta».</u> <u>Quando poi si affaccia di nuovo, con altro da gridare che gli è venuto in mente,</u> si accorge del grande lume rosso al quale il treno si è fermato.</p>	<p><i>Ma quando si affaccia, con altro che gli vorrebbe gridare,</i></p>
---	--

Spostando l'attenzione proprio alle pp. 258-261 si ottengono ulteriori precisazioni in merito al significato di questa espressione e, cosa che più interessa in questa sede, in merito a *come* il testo venga modificato in funzione del “nuovo” Ventura progressivamente ripulato dall'autore. Introdotti dalle parole di Spine, che aveva osservato come Ventura fosse cambiato notevolmente rispetto a quando egli si era allontanato con il carretto, i discorsi di Ventura e Siracusa sono stati maggiormente modificati nel corso della prima fase di revisione, rispetto alle poche altre varianti con biro rossa, che tuttavia non costituiscono un oggetto di interesse per il nostro discorso, essendo per lo più variazioni volte a condensare alcuni passaggi.

Il punto sul quale lo scrittore interviene è sostanzialmente uno: eliminare i riferimenti al passato di Ventura,⁵⁰⁷ e dunque i collegamenti con il fatto che il suo essere buono *ora* potesse in qualche misura avere come metro di valutazione quanto non lo fosse stato in passato. Vengono così biffati tre brani:

~~A volte avrei voluto che mi avessero visto loro com'ero, perché potessero giudicare s'ero o no cambiato. E a volte avrei voluto riuscire a dir loro com'ero stato perché potessero dirmi come fossi ora. [RP, p. 258]~~

~~Io tuttavia potevo pensare che bravo non significasse molto se non significava anche altro, ed era pensando questo che aveva senso rispondere alla sua domanda, perché ora, nel suo esser bravo, c'era da riconoscere qualcosa che non c'era sempre stata. [RP, p. 260]⁵⁰⁸~~

~~da quel suo domandare se mi sembrasse ancora un fascista venne ch'io lo chiamai, quello schiaffo, fascista...~~

~~Glielo dissi allo stesso modo che già un'altra volta glielo avevo detto, ma non intendevo dire la stessa cosa che avevo inteso dire l'altra volta. Uno schiaffo dato in quelle circostanze, con quell'esasperazione che c'era, non significava niente di ignobile, e lo capivo. Significava ch'egli era nervoso; non altro. Così, pochi giorni dopo, ci ritrovammo al punto in cui ci si è lasciati... [RP, p. 261]⁵⁰⁹~~

⁵⁰⁷ Non è probabilmente direttamente collegato con questa scelta, ma ad ogni modo risulta significativo il fatto che a p. 13 di RP sia stato cassato, durante la fase di correzione con biro rossa, il seguente passo: «Nessuno che si sia fermato, del resto, era meno di dieci volte verso nord o verso sud. E ci sono stati anche i fascisti scappati, ci sono stati i latitanti delle SS e i latitanti delle bande nere».

⁵⁰⁸ In questo caso, come nel brano successivo, il passo riportato è solo una parte di una più lunga cassatura.

⁵⁰⁹ In questa occasione lo scrittore trasferisce parte del testo eliminato in apertura dell'altro brano nel quale dà la parola a Siracusa, a p. 262: «la storia che seguì tra noi fece presto passare. Non era per Toma che mi importava; era per lui stesso; e potei capire che uno schiaffo dato in quelle circostanze, con quell'esasperazione che c'era, non significava niente di molto grave».

Rimangono invece invariate – benché con aggiustamenti stilistici – le affermazioni di Ventura in merito alla necessità, da lui sentita come primaria, di portare avanti quella «riunione» e di vedere in essa una possibilità di riscatto individuale, impossibile da ottenere altrimenti: è intorno a questa constatazione che si incentra, in definitiva, il discorso tra Ventura e Spataro del quale si è già detto *supra*, p. 509.

L'ostinazione di Ventura, pur condotta ora su un piano più strettamente storico, rimane comunque quella di chi intende difendere la posizione faticosamente conquistata di uomo «bravo», che qualunque intervento esterno potrebbe mettere in crisi rivelando le deboli basi sulle quali si fonda: in sostanza, l'uomo intende far prevalere il proprio interesse *attraverso* gli interessi della collettività, e tendenziosamente cerca di convincere Spataro e i compagni non solo della bontà delle proprie opinioni, ma anche dell'impossibilità che Carlo potesse proiettare su tutti loro il male che avrebbe voluto fare a Ventura.

Su quest'ultima questione si gioca la drastica riduzione subita dalle pp. 310-313, che in RP sono state sottoposte a una confusa revisione (i due strati correttori, uno più antico individuato dall'inchiostro blu, il secondo dall'inchiostro nero, si sovrappongono con correzioni interlineari e sovrascritte), ricevendo una prima stabilizzazione testuale tra le carte di AE (pp. 24-25). Mentre la redazione iniziale abbondava in argomentazioni, supposizioni e repliche, il breve dialogo inserito in fase di correzione è interamente basato su una risposta, «Hai fantasia!» data da Ventura a tutte le affermazioni e domande di Spataro.⁵¹⁰

Che non siano fantasie, però, è dimostrato dal seguito della narrazione: com'è noto, l'arrivo di Carlo al villaggio scuote e divide, ma Ventura riesce comunque a mantenere l'unità del gruppo. Il ruolo di Ventura, anzi, appare rinsaldato, e rispetto al testo di *DMI* le varianti (in interlinea) apposte nella prima fase di correzione alla p. 359 di RP tendono ad accrescerne – contrariamente ai precedenti rilievi fatti – l'autorità:

<p>e il loro avviso ebbe dopo consistenza, quando si dichiarò, in quello che i pochi nativi del villaggio potevano dire di canoni sempre pagati o di prodotti sempre divisi metà e metà. Ma ora si gridava:</p>	<p><i>Ma ora si gridava da ogni parte ch'era quello il punto. Il vecchio contadino non si vedeva più</i></p>
---	--

⁵¹⁰ Non ci soffermeremo sui mutamenti intervenuti, in questi capitoli, nelle pagine di Ad3.c, dal momento che non intervengono sostanziali mutamenti nel personaggio di Ventura. Occorre tuttavia mettere in rilievo che nella riscrittura di questi capitoli si procede nell'opera di concentrazione già rilevata per le correzioni inserite direttamente su RP attraverso l'accorpamento di alcune battute di dialogo e la riduzione di alcuni dialoghi con la focalizzazione su un solo problema rispetto ai molti precedentemente affrontati.

<p>«Ecco qual'è il punto!»</p> <p>E il contadino dell'«altro discorso» gridava:</p> <p>«Ecco il discorso!»</p> <p>E chi aveva magari pensato che si potesse rimproverare qualcosa a Ventura continuò a pensarlo, ma gridava anche lui ch'era quello il punto.</p>	<p><i>all'impiedi con la mano alzata, perché, evidentemente, poteva contentarsi di gridare con gli altri ch'era quello il punto. E chiunque avesse pensato che c'era qualcosa da rimproverare a Ventura, trovava certo di non essersi sbagliato a pensarlo, ma poteva intanto contentarsi di gridare anche lui ch'era quello il punto.</i></p>
---	--

È l'arrivo dei cacciatori a modificare repentinamente l'esito della vicenda e gli sviluppi del romanzo: se in precedenza con l'avvio della sezione "I cacciatori" incominciava il nucleo tragico del romanzo, nel corso della revisione Vittorini muta integralmente l'indirizzo introducendo prima varianti puntuali sull'esemplare postillato, ma optando in seguito per una riscrittura integrale. La prima fase non consente di intercettare che minimi mutamenti, fra i quali emerge la correzione interlineare della p. 382 (testimone AP1):

Egli ora sembrava ~~\che/~~ non osasse più muoversi, come aspettando che si rimarginasse lo strazio materno qual è rivelato pronto intorno a noi (proprio della terra ruminante di cui siamo fatti anche noi) appena grida una bestia che non sia rapace. Sembrava che l'ultimo sportello di botola si fosse richiuso sopra a lui, e che fosse sceso, lui pure, lungo il fianco d'una mucca; a carezzare e abbracciare in essa la maternità allarmata che vigila su di noi, dalle acque, dalle piante, da queste creature.

La ragazza poteva pensarlo che le parlasse di sé e di lei a rassicurarla, nella sua inquietudine, su sé e su di lei e sulla cosa loro, su ogni cosa e rapporto ch'egli avesse con gli uomini, come si parla una madre che si vuol rassicurare, eppur in fondo non avendo, in quell'intimità, che da placare se stesso. ~~\aperto dai muggiti. O che fosse *** ** sceso scivolare nella stalla *** verso *** dall'ultima botola a calmare le bestie con le sue mani: accarezzandole, abbracciandole. La ragazza poteva pensarlo occupato ad una cosa simile come cercando *** di calmare anche sé stesso./~~

Il lirismo che caratterizzava la redazione di *DMI* è in larga parte abbandonato, lasciando spazio alle sole azioni dell'uomo; insieme ad esso viene meno anche il riferimento esplicito (nell'atto di accarezzare le mucche, però, se ne avverte implicitamente la presenza) a uno dei temi più cari all'autore, vale a dire quello della "madre" entro il quale, prendendo in prestito le parole di Antonio Di Grado, si condensa quell'ideale di «eguaglianza del genere umano nell'amore materno, antecedente alla storia e alle sue offese, immune da norme prevaricatrici e istituzioni gerarchicamente "patriarcali"»⁵¹¹ che aveva fatto da sfondo al finale tragico della precedente edizione.

Nel dialogo con Siracusa che prelude alla tragedia si notano ulteriori "flessioni": la donna, nel suo tentativo di convincerlo a cercare una soluzione, gli propone di nascondersi, ma mentre in *DMI* p. 386 aveva assicurato che egli avrebbe potuto «stare a testa alta» fra di loro una volta tornato e nascostosi, nel testimone AP1 le varianti in inchiostro nero fanno solo riferimento alla possibilità di tornare e nascondersi.

Risulta infine utile soffermarci su una variante di parola contenuta nella pagina 393 di AP1 in due occorrenze: la variante «castigo» → «punizione». Pur essendo pressoché sinonimi, i due termini veicolano una diversa concezione della giustizia, poiché il primo termine implica una "purificazione" (ricordiamo che il termine deriva proprio da *castus*) conseguente alla pena, mentre la punizione, è, per così dire, il *mezzo* attraverso il quale si mette in atto un castigo. Entrambi i termini, come si è avuto modo di indagare in diversi punti delle pagine precedenti, sono comunque direttamente collegati con il concetto di colpa, che aveva stimolato la riflessione vittoriniana e che torna a costituirsi come uno dei principali roveli del romanzo. È per tale ragione che, proprio a partire da questa pagina le correzioni si diradano progressivamente fino alle ultime due pagine del romanzo, che presentano, come si è detto *supra*, p. 461, alcune annotazioni rapide a penna nera, delle quali riportiamo solo la frase finale:

- la notte dei morti - e che non significava una raccomandazione a non uccidere, e nemmeno a perdonare, a non vendicarsi, ma solo a non credere, dopo, che si è fatto semplicemente giustizia, e che si è rimasti soli sulla terra, i più meritevoli, e che loro non esistono più vicino a noi. [AP1, p. 491]

⁵¹¹ Antonio Di Grado, *Vittorini a cavallo*, cit., p. 140.

Il nucleo tragico dell'omicidio e la sezione finale dedicata alla notte dei morti sono dunque ancora mantenuti, ma se si confronta la frase di chiusura del romanzo con quella ora riportata si potrà prendere atto del mutamento in corso: il narratore non invita più a «guardare il villaggio come si pensa che lo guardino i morti», ma anzi sottolinea come non si debba pensare che i morti non siano più vicini a noi, e dunque assumano lo stesso punto di osservazione dei vivi. L'aver fatto giustizia sull'omicidio di Siracusa, dunque, non pone i vivi nello *status* di «meritevoli» rispetto a Ventura, perché sarebbe un'illusione. Vittorini sembra dire, fuor di metafora, che le vicende del passato non sono mere *magistrae vitae* da tenere come moniti, ma *accompagnano* gli uomini: si legge infatti in un'altra nota marginale in inchiostro nero, sulla p. 486 di AP1, che «vengono colpevoli e non colpevoli innocenti e non innocenti Siracusa e Ventura».

Si ripropone dunque il problema che Vittorini aveva dovuto affrontare nelle precedenti edizioni, ovvero quello del male e del modo per punire il male, i cui termini rimangono, all'altezza del 1951, essenzialmente legati a quelli di *DMI*. Sarà solo negli anni successivi che Vittorini, con una virata che – come si è visto – è solo accennata nella prima metà del romanzo e invece diventa decisa nella seconda, maturerà una diversa interpretazione della vicenda, anche alla luce dei nuovi interessi via via sorti: primo fra tutto l'abbandono di una concezione politica fortemente ideologizzata.

Prima di addentrarci nuovamente nel cantiere del romanzo e ripercorrere le ulteriori tappe dell'elaborazione del finale, occorre tuttavia una breve premessa. Come ha rilevato Raffaella Rodondi,⁵¹² l'articolo *Fascisti i giovani?*, comparso sul numero 15 del «Politenico» e strumento essenziale a spiegare, almeno in parte, le ragioni dell'atteggiamento conciliante di Vittorini nei confronti di Ventura, non è nella rosa degli scritti selezionati per *Diario in pubblico*, con la motivazione possibile che Vittorini, nell'intenzione di epurare l'opera dai «testi legati alla militanza corporativa», non abbia più ritenuto coerente «tale brano nella compagine dell'opera»:⁵¹³

Il prevalere, sull'originaria concezione comunista, di una riflessione d'impronta «liberal-radical» che nel fascismo inteso come «oppressione poliziesca, alienazione umana e paralisi sociale ad un tempo»⁵¹⁴ ravvisa «una degenerazione in cui si può cadere sia attraverso il capitalismo che attraverso il socialismo»⁵¹⁵ – riflessione non a caso introdotta dal XX

⁵¹² Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., pp. 244-245.

⁵¹³ Ivi, p. 244.

⁵¹⁴ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 360.

⁵¹⁵ Ivi, p. 369.

Congresso del P.C.U.S. e rafforzata dai fatti d'Ungheria, il tutto in stretta concomitanza con la gestazione del *Diario* – porterà all'esclusione anche del frammento già predisposto.⁵¹⁶

La parola antifascismo diventa così sinonimo di democrazia, partecipazione, mentre fascismo significa ora «non più rinnovarsi, degenerare, [...] morire».⁵¹⁷ Tale rinnovato interesse rispetto a questo termine non può non ricondursi, infatti, alla volontà di tornare a un altrettanto rinnovato desiderio di partecipazione politica. Siamo negli anni della repressione ungherese, anni in cui, come messo in rilievo in apertura del presente capitolo, Vittorini torna a sentire il bisogno di intervenire nel dibattito pubblico attraverso la propria opinione e attraverso le proprie opere, rompendo il silenzio (si ricordino le pubblicazioni di *Erica e suoi fratelli* e *La garibaldina*, proprio del 1956).

Sarà proprio la mancata capacità di rinnovarsi a confermare che Ventura appartiene a un mondo vecchio, cioè velleitario e fascista. Il suo “declassamento” va dunque letto in questa prospettiva, senza tuttavia tralasciare aspetti più strettamente connessi alla poetica vittoriniana che andava sviluppandosi negli scritti teorici. Si legga uno stralcio tratto dalla Premessa al primo numero del «Menabò», quando Vittorini scrive, a proposito del tradizionale eroe romanzesco:

3) «decadenza» dell'individuo come soggetto di autodeterminazione ideologica e insomma come eroe (fatto storico che riguarda in particolar modo la sorte del romanzo nella sua struttura ottocentesca ma che non ci angustia né per l'individuo né per il romanzo anche perché si manifesta ormai associato alla necessità ugualmente storica di una rivalutazione della parte individuale come la sola possibile parte morale, e cioè la sola che sconti in termini di coscienza ogni forma e ogni idea di vita fino a trasformare tali forme e idee stesse in incentivi di vita infiniti).⁵¹⁸

Inserito nel contesto di una più ampia diagnosi della crisi della civiltà umanistica, e dunque come ultimo punto, dopo «1) il livellamento delle esperienze della cultura umanistica attraverso le manifestazioni della cultura di massa [...] 2) accelerato “sviluppo” in senso verticale della cultura scientifica e della tecnica», tale constatazione riporta la riflessione al più ristretto campo della letteratura *tout court*, ma agisce sempre su

⁵¹⁶ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 244-245.

⁵¹⁷ Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 388.

⁵¹⁸ Elio Vittorini, *Premessa* a «Il menabò», 1, 1959, ora in *LAS* 2, pp. 866-868, la citazione a p. 867. Una crisi dell'individuo che, come nota Emanuele Zinato, *L'esperienza del «Menabò»*, in *Il demone dell'anticipazione*, cit., p. 164, potrebbe ricollegarsi con quella del «personaggio-uomo diagnosticata da Debenedetti».

un raggio di applicazione “espandibile” anche ai mutamenti socio-antropologici sintetizzati nei punti precedenti:

Non a caso proprio al crocevia tra processi di massificazione culturale e accelerazione scientifico-tecnologica si produce un terzo fenomeno: la perdita di centralità dell’individuo nel sistema sociale e di riflesso il venir meno dei fondamenti che sorreggono l’impianto ideologico del romanzo ottocentesco costruito intorno alla figura, più o meno declassata ma pur sempre presente anche nel Novecento, del personaggio «eroe»: non si può dire che il ragionamento sia del tutto trasparente, ma è chiaro come per Vittorini la scomparsa del soggetto non costituisce una drammatica impasse; è anzi un ulteriore colpo inferto al romanzo tradizionale, nella sua versione modernista.⁵¹⁹

Ventura si configura dunque, seguendo questa possibile chiave interpretativa, come un eroe tipico del romanzo ottocentesco che, con una sorta di *mise en abyme* viene, nell’edizione del 1964, rappresentato proprio nel rapido decorso della sua «decadenza».

Torniamo dunque alle carte.

Appurata la ragionevolezza di una datazione più tarda per l’elaborazione del nuovo finale (sicuramente da collocarsi dopo la metà degli anni ’50), occorre tuttavia ricostruire come Vittorini sia approdato al risultato presentato ai lettori nell’edizione del settembre 1964. Si è detto che, una volta tentata la correzione sulle copie del romanzo, Vittorini aveva optato, in alcuni punti specifici, per una redazione *ex novo* che, dopo aver attraversato una fase manoscritta (AM2), aveva ottenuto una maggiore stabilità testuale nei dattiloscritti che Vittorini denomina “aggregato D” e “aggregato E”, quest’ultimo – come già detto – conservatosi solo tra i materiali di AB e non, come nel caso degli altri aggregati, anche in AD3. Il confronto fra manoscritti e dattiloscritti, come mostrato nella tabella a p. 500, è possibile solo a partire della c. D52, mentre per le pagine precedenti non si sono conservate testimonianze manoscritte che rendano conto dell’evoluzione del testo.

Il ritratto del personaggio di Ventura, attraverso queste pagine, si arricchisce di nuovi particolari che servono a ricostruire in modo più chiaro quel passato che egli aveva voluto cancellare e, al contempo, ad arricchire il quadro storico che Vittorini aveva reso progressivamente più dettagliato nel corso della revisione. Tali notizie giungono sia dallo stesso Ventura – che, pur rimanendo elusivo circa il proprio ruolo durante la guerra,

⁵¹⁹ Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 101-102.

aveva confessato a Spataro di essersi arruolato nei paracadutisti (AD3.c, c. 9) – sia Carlo il Calvo, che mostra alcune foto allo zio Agrippa:

La sua unghia segna la faccia di uno dei tre ufficiali, nella prima foto, e segna la faccia dell'ufficiale ch'è nella seconda, segna la faccia dell'ufficiale ch'è nella terza. [...] Dice: "peccato!"; ed è come se parlasse a tutti. E a mio zio che vuol sapere se fosse un ufficiale particolarmente bravo, dice che lo era sì, ma come se parlasse a tutti. "Solo che ha commesso una sciocchezza", dice. "Se ne stava al sicuro nel campo [c. 22] prigionieri degli Alleati... Lì i partigiani non potevano toccarlo. E lui invece n'è scappato, il giugno o maggio dell'anno scorso, perdendo con ciò il beneficio della protezione e poi quello del condono che tanti che c'erano ne hanno avuto. E non gli è bastato", soggiunge. "C'è una sciocchezza più grave che ha commesso. Non gli è bastato di essere diventato un latitante, un clandestino, e ha commesso la sciocchezza più grave di mettersi con un branco di disperati che sono tutt'altro di com'è lui e di abbracciare una causa che è il contrario della sua, sicché i nemici che aveva li ha conservati e quelli che gli erano amici invece li ha perduti..." [AD3.d, cc. 21-22]

Ulteriori informazioni su Ventura si ottengono poi dal dialogo tra i partigiani e F. R. e Toma, rielaborato rispettivamente nelle cc. 2-6 e 10-19 di AM2.I, e nelle pp. 52-59 di AD3.d. Il discorso non verte, almeno nelle fasi iniziali, direttamente su Ventura, il criminale di guerra che i cacciatori-partigiani vogliono catturare, bensì, si avvia in modo più generico – come del resto in *DMI* – con una disamina relativa alle «atroci circostanze» (AM2.I, c. 1) in cui si erano trovati in tempi recenti, e sul perché quegli uomini avessero preferito continuare a svolgere attività clandestine di polizia politica piuttosto che arruolarsi nella polizia. Torneremo nel prossimo paragrafo sulla questione, perché è appunto uno dei nodi principali attorno al quale si fonda il nuovo ritratto che Vittorini offre di queste figure, ormai lontane dagli ideali di giustizia che avevano animato *DMI*. Basti in questa sede sottolineare come è presumibile che abbia un ruolo essenziale in questo mutamento il modo in cui si era risolta la vicenda degli ex fascisti condannati in tempo di guerra: con l'amnistia togliattiana e con la conseguente reintegrazione di coloro che ricoprivano incarichi di rilievo nelle precedenti posizioni dirigenziali. Per tale ragione

Vittorini si pone – e già all’altezza dei primi anni ’50, essendo le prime carte di AM2.I risalenti proprio a questo periodo⁵²⁰ – il problema di come risolvere, con una soluzione che non sia anacronistica, il discorso sulla *giustizia* avviato nelle edizioni precedenti. L’inserimento della storia recente nella storia passata apre all’autore una possibilità d’indagine nuova, consentendogli di esaminare la questione rimanendo sempre su un campo più ampio di quello delle storie individuali, ma spostando la riflessione, per così dire, dalla morale alla storia. Non è più, infatti, il problema del male insito nell’uomo a essere posto come centrale, ma il problema del male “storicamente” connotato. Si veda la c. 1 di AM2.I, il cui testo non è stato infine accolto nell’aggregato D:

F. R. lo interrompe. «Che razza di tempi abbiamo avuto!»
«Beh!» disse allora un altro. «Ci sono anche state le crocifissioni che facevano i romani, oppure i roghi che \si/ facevano i parti[giani] nel medioevo con...»
*Si misero a discutere in due o tre intorno a questo che veniva ricordato****
*Su questo ognuno che si mette a parlare di atroci circostanze cui si è trovato a partecipare, anche di atrocità commesse su altri e anche, infine, delle atrocità commesse attraverso i tempi, per cui Turchino se ne esce a dire che commettere un’atrocità oggi è come tornare a commettere tutte quelle già commesse e rifare il riepilogo delle atrocità attribuite a Ventura _ con nuova interruzione di F.R. che dice Meno male che è tutto passato, e con Turchino che dice che finché viva chiunque abbia commesso atrocità niente è da considerarsi passato ecc. mentre *lottavano**
Toma viene fuori che anche punire un’atrocità è come di nuovo rifarle tutte (forse farlo venir fuori prima del terzo riepilogo su Ventura) _⁵²¹

⁵²⁰ Cfr. p. 470.

⁵²¹ Questa affermazione si ricollega direttamente con quella che si legge in AM2.II, c. 73, che si collocherebbe, stando al testo dell’aggregato D, cc. 155-156, prima del testo che si avvia alla c. 146 di AM2.II: *«Io non sono né Carità né Koch, non sono nessuno; ma so che è lo stesso che se fossi uno di loro, anzi tutti loro, lo so, l’ho appreso... e so che non ho il diritto di raccontare nulla... a te...»*

Ventura è l’emblema di tutto il male compiuto nel corso della storia e chi avrà modo di punirlo avrà vendicato il male di tutti i tempi. La colpa di Ventura riceve poi una più concreta definizione nella c. 4, laddove i cacciatori definiscono quale sia la sua natura, collocandola entro il generico ambito della «delinquenza politica» (espressione che si ritrova anche in AD3.d, c. 53), con una precisazione, in seguito cassata, che mostra espressamente la ragione per la quale, in definitiva, Ventura avrebbe potuto esser preso dalla polizia. Riportiamo il brano a confronto con il testo di *DM1*:

DM1, p. 378	AM2.I, c. 4 ⁵²²
<p>Alcuni si sono arruolati nella polizia vera e propria. Ma lì non li lasciano che correre dietro ai ladri. Mentre a noi non c’è fascista o criminale di guerra che ci sfugga, se ci danno un fischio per pigliarla.</p>	<p><i>«La polizia non s’interessa \ se ne frega/ della delinquenza politica. Le bastano i ladruncoli, e i mariti che hanno fatto fuori la moglie. Così se un \ i/ cittadinoi si trova \ ha/ sott’occhio s’imbattono in qualche canaglia carogna dei tempi che sappiamo tutti pigliano su e vengono da noi. e così i cittadini che s’imbattono in qualche carogna non hanno altra scelt[a] hanno imparato a venir da noi ogni volta che s’imbattono in qualche carogna...»</i></p>

Oltre all’uso del dispregiativo “ladri” > “ladruncoli”, Vittorini aveva anche optato, in una fase iniziale della scrittura, per l’inserimento di un altro reato del quale le forze dell’ordine “regolari” si trovavano a doversi occupare, vale a dire le uccisioni di donne per mano dei mariti: la cassatura si può spiegare considerando innanzi tutto il fatto che, probabilmente, l’autore si era reso conto dell’accostamento improprio fra i due reati, il secondo di gran lunga più grave rispetto al primo, ma è anche possibile che a determinare la cassatura sia

perciò avevo detto che non c’è bisogno che ti spieghi... È possibile che Vittorini faccia riferimento proprio a questa parte del romanzo quando annota «forse farlo venir fuori prima del terzo riepilogo su Ventura».

⁵²² Il testo definitivo è identico a quello presente in AM2.I, c. 11 e in AD3.d, c. 53: «La polizia se ne frega della delinquenza politica. Le bastano i ladruncoli, e così i cittadini hanno imparato a venir da noi ogni volta che s’imbattono in qualche carogna...».

anche intervenuto il fatto che Vittorini, non avendo più intenzione di chiudere il romanzo con l'uccisione della donna, non ritiene utile inserire questa informazione che "degrada" l'atto di Ventura e il sacrificio di Siracusa a mero omicidio passionale.

Altri elementi si aggiungono nelle successive fasi di elaborazione, quelle più direttamente collegate ai dattiloscritti dell'aggregato D, presenti nello stesso fascicolo AM2.I, e redatte con penne rossa e blu. La «carogna» oggetto delle loro ricerche, infatti, è una di quella «che si tengono nascoste dal 25 aprile senza più nessuno che ne sappia nulla...» (AM2.I, c. 13 – penna blu; AD3.d, c. 54). Carogne per le quali, per altro, non c'è più la possibilità di una giustizia come quella messa in atto in chiusura di *DMI*, con un processo sommario e una esecuzione all'alba, vista l'autoevidenza e l'assoluta impossibilità che quella colpa possa contemplare la possibilità di reintegrazione: questi individui ormai sono *soli* (come i partigiani ammettono in seguito, cfr. AM2.II, c. 106 e AD3.d, c. 103). Trascorsi ormai alcuni anni – con le note conseguenze dell'amnistia e della reintegrazione degli ex fascisti – era ormai impensabile, per Vittorini, un esito come quello del romanzo del '49: non più di «qualche mesetto» di prigionia al fine di mandarli «Per lo meno [...] a mangiar rabbia [...] nelle prigioni che hanno costruito i padri loro»,⁵²³ con il duplice scopo di costringere «i loro sbirri stessi ad ammanettarli, e i loro tribunali stessi a giudicarli»⁵²⁴ e di mostrarli «una volta alla gente per quello che sono».⁵²⁵

Si arriva dunque, dopo questo lungo discorso introduttivo, a un nuovo ritratto di Ventura, a completamento di quello già presentato da Carlo allo zio Agrippa nella p. 9 di AD3.c (riportato *supra*):

Tutto quello che ne sapevano era ch'era stato un ufficiale dell'esercito di Salò e ch'era fuggito lo scorso anno, tra maggio e giugno, dal campo di Coltano. Certo che fuggito da un campo tenuto dagli Alleati sembrava indicare che avesse paura anche dei tribunali militari alleati. Però non erano mancati casi di gente che scappava da un campo come Coltano e poi risultava che non aveva nulla di cui render conto a parte il

⁵²³ Citiamo il testo definitivo della c. 13 di AM2.I, vergata con penna biro blu. Il testo corrispondente, in AD3.d, c. 55 presenta come unica variante l'aggiunta di «i padri e i nomi loro» (in corsivo l'aggiunta).

⁵²⁴ Chiara è, in questa affermazione, la polemica contro la reintegrazione nei precedenti posti di comando, di molti dirigenti.

⁵²⁵ AM2.I, c. 14 (penna blu) e AD3.d, c. 55. Diranno più avanti i partigiani che, per loro, tali operazioni avevano più un valore simbolico che uno effettivo: era la «nostalgia per la vendetta che non era stata fatta, per la giustizia che non era stata fatta» (AM2.II, c. 105 e AD3.d, c. 103).

fatto di aver indossato la divisa di quei ~~disgraziati~~
~~\forsennati/~~... [AD3.d, c. 57⁵²⁶]

Il discorso vira dunque verso una direzione differente rispetto a quella di *DMI*: il problema non è più quello di dibattere sulla nuova vita che questi fuggitivi avevano ricostruito (dice infatti Toma, in *DMI*, p. 388: «Dovunque quest'uomo sia stato, un anno e mezzo, egli ha vissuto con tanti che avrebbe potuto trovarsi a uccidere e invece ha lavorato con essi, ha stretto amicizie con essi») bensì la legittimità delle azioni dei cacciatori:

Con lo scioglimento delle brigate cadeva ogni diritto di guerra. Cadeva di poter far fuori uno che in quel momento risultasse ancora vivo; e non restava altra possibilità che di pigliarlo e portarlo dinanzi ai giudici, pigliarlo e consegnarlo alla polizia per essere portato dinanzi ai giudici. [...] c'era l'amnistia di cui ci si poteva valere, per i primi mesi di dopo lo scioglimento delle brigate, almeno nei casi di transfughi e clandestini che andavano nascondendosi attorno a mano armata. [AD3.d, c. 58⁵²⁷]

Effettivamente, gli stessi partigiani, una volta giunti al villaggio, riconosceranno che l'essere in numero così elevato era stata un'esagerazione:

*Perché tutti, in effetti, s'erano un po' stufati; tutti ~~avrebbero voluto torna~~^[rsene] ~~avrebbero voluto tornarsene via, tranne il Folco Folco della caviglia e Pietrino delle macchine fotografiche; [...]. Il caso era facile. Un po' dubbio magari \ Forse un po' dubbio, / ma facile. Mica di qualche gruppo, ma di uno solo. Non aveva né preti ch'era solo \ Di un uomo solo, che *** non *** per giunta / che non aveva né santi né fanti che lo proteggessero. Tagliato fuori. Solo.~~* [AM2.II, c. 106⁵²⁸]

⁵²⁶ Il testo corrisponde – salvo minime varianti – a quello definitivo della c. 18 di AM2.I.

⁵²⁷ Il brano ha attraversato una prima fase di elaborazione nelle cc. 18-19 di AM2.I.

⁵²⁸ Il testo definitivo è stato accolto, identico, in AD3.d, c. 102.

Parallelamente a questi ragionamenti, si svolge la fuga di Ventura tra i boschi (elaborata nuovamente in AM2.II, cc. 133, 130-129⁵²⁹), che si conclude con il ritorno a casa dell'uomo e il dialogo finale con Siracusa. Si è detto che, a partire dalla p. 392, l'esemplare postillato AP1 contiene – fino alla p. 397 – esplicite cassature, mentre nelle pagine successive mancano segnalazioni significative (benché con alcune eccezioni). Queste pagine, infatti, già nel corso della prima fase di revisione si erano rivelate le meno riuscite del romanzo (si ricordi l'autocritica vittoriniana rispetto al nucleo tragico dell'assassinio «troppo poco sviluppato»)⁵³⁰ rendendo necessaria una nuova stesura. La prima fase di questo processo si colloca in corrispondenza delle cc. 142-168 di AM2.II, scritte in inchiostro nero, la seconda è individuata dalle cc. 102-98 e 72-65 dello stesso fascicolo, mentre la stabilizzazione definitiva si ha con le cc. 109-116 e pp. 155-166 dell'aggregato D (AD3.d). Occorre però precisare che le cc. 142-168 testimoniano la sola seconda parte del dialogo tra Siracusa e Ventura, mentre le cc. 102-98 e 74-65, cui corrispondono le cc. 109-116 e 155-166 dell'aggregato D rendono conto dell'intero incontro fra i due. Questa, in sintesi, la relazione fra le carte:

AM2.II (inchiostro nero)	AM2.II (inchiostro rosso)	AD3.d
	cc. 102-98	cc. 109-116
cc. 142-168	cc. 74-65	cc. 155-166
	cc. 46-39	cc. 190-199

Queste carte offrono un terzo ritratto di Ventura, dopo quello che di lui avevano offerto Carlo il Calvo e i partigiani. Nella prima parte, come era accaduto in *DMI*, Ventura dichiara la propria identità a Siracusa, la quale tenta di tranquillizzarlo secondo le strategie già presenti in *DMI*. In questo caso la riscrittura non comporta macroscopici mutamenti sul piano dell'argomentazione, quanto piuttosto sulla sua organizzazione: Vittorini ha infatti eliminato l'intera parte introduttiva del dialogo presente in *DMI*, pp. 380-382, passando direttamente al discorso diretto. Si noti, poi, la differenza fra i due dialoghi:

<i>DMI</i> , p. 382	AM2.II, c. 102	AD3.d, c. 109 ⁵³¹
---------------------	----------------	------------------------------

⁵²⁹ La numerazione segue l'ordine di lettura delle carte, come specificato *supra*, a p. 476.

⁵³⁰ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in *AP*, p. 284.

⁵³¹ Il testo stabilizza quello manoscritto della c. 102, che non riportiamo perché non contiene varianti significative per il discorso qui condotto.

<p>«Non spaventarti ma dovevo», egli le disse. «Anzi l'avrei dovuto da quando mi hai chiamato in quel modo la prima volta... Avevi indovinato».</p> <p>La ragazza s'era messa a sedere sul letto.</p> <p>«E dovevi svegliarmi di notte, dopo tanto star zitto, per farmi sapere che avevo indovinato?»</p>	<p><i>“Sai loro chi sono,” egli stava dicendo, «E hai visto pure che, subito, mi «Io per me ho tagliato la corda \ nella stanza a luce spenta. “Io per me mi sono tenuto al largo tutto il giorno, →***←/ l’hai visto. *** non c’è bisogno che te lo spieghi \ Ho tagliato la corda... Perciò/ avrai capito. Chi cercano. Chi li ha mandati. E io di cos’è che sono \ debbo rispondere/ sono... Non c’è più bisogno che te lo spieghi”.</i></p> <p><i>“Credi?” rispose infine lei.</i></p> <p><i>“Del resto l’hai sempre saputo. Ti ricordi che mi E non me l’hai mandato a dire. Me l’hai detto da te. Non me l’hai detto da te? Già il primo giorno... Ora può bastare di Basterà che ti dica che avevi indovinato»</i></p> <p><i>«Credi?» ripeté lei.</i></p> <p><i>\ Posso/ tuttavia darti la soddisfazione di aggiudicare \ riconoscere/ che avevi</i></p>	<p>“Sai loro chi sono,” <u>egli</u> stava dicendo \ Ventura/, nella stanza a luce spenta. “Io per me mi sono tenuto al largo tutto il giorno, l’hai visto. Ho tagliato la corda... Perciò avrai capito. Chi cercano. Chi li ha mandati. E io cos’è che sono... Non c’è più bisogno che te lo spieghi”.</p> <p>“Credi?” rispose infine lei.</p> <p>“Del resto l’hai sempre saputo. E non me l’hai mandato a dire. Me l’hai detto da te. Non me l’hai detto da te? Già quel primo giorno... Posso tuttavia darti la soddisfazione di riconoscere che avevi indovinato. Ma non c’è bisogno di dire altro”.</p>
--	---	---

	<i>indovinato. Ma non c'è altro bisogno di dire altro".</i>	
--	---	--

Come in altri casi, Vittorini ribalta l'organizzazione dell'argomentazione, partendo dall'affermazione centrale nel suo discorso per poi passare a definire meglio i termini della questione: il centro del problema non è, infatti, il rimpianto di Ventura per non aver confessato prima alla donna la propria identità, ma è appunto questa stessa confessione.

A differenza della seconda parte del loro dialogo, nella quale la donna è come ammutolita ed è Ventura a parlare, ora è Siracusa a parlare – pur ripetendo continuamente lo stesso concetto («Non vi è niente che tu debba spiegarci...»). Prima di cedere anche lei al silenzio, Siracusa dice:

Davvero," ripeteva. "Di prima non ci interessa... ~~Non si è mai chiesto a nessuno~~ \Noi non si è mai chiesto a/ nessuno che cosa fosse stato prima. E perché dovremmo chiederlo a te? Sono affari tuoi... Io è stato solo per come tu eri adesso che ti chiedevo conto... per come tu eri diventato con noi. Per come tu eri ~~diventato~~ \con noi/ queste ultime settimane... Ma ora tutto viene a spiegarsi anche di queste ultime settimane..."

[AD3.c, c. 113]⁵³²

Risulta a questo punto essenziale notare come il discorso di Siracusa venga progressivamente sfolto di molti degli elementi che lo avevano caratterizzato nell'edizione del '49, a riprova di come molte delle problematiche sentite come urgenti nell'immediato post-guerra non erano più tali a distanza di (almeno) un decennio: a fronte di numerose parti di testo ricopiate, pur con varianti minime, sul manoscritto AM2.II, vengono infatti eliminati due brani che, in *DMI*, avevano avuto una certa importanza, cioè quelli contenuti alle p. 386 e p. 387, pur oggetto di una prima revisione sul postillato AP1 che riportiamo, ponendo nella seconda colonna della tabella il brano di nuova fattura con il quale essi sono stati sostituiti:

⁵³² Questa porzione di testo si presenta, nella corrispondente c. 100 di AM2.II, di difficile elaborazione, con numerose cassature sia in rigo che in interlinea, in larga parte illeggibile.

Lei comprendeva la voglia di punire che si aveva ancora, e bisognava che la comprendesse anche lui. ~~Loro non~~ ~~Quei cacciatori~~ ~~Non tutti~~ lo avevano avuto un anno insieme a loro. Giudicavano da preconcetti, da supposizioni. Ma presto sarebbe passata, come sempre passano le cose nel sentimento popolare. [AP1, p. 386]

«E che cosa dici? Lasciarti perdere? Andare in prigione invece di fare un viaggio per un mese?»

Più libera, nel lieve impulso d'irritazione da cui fu trascinata, la ragazza soggiunse che non le sarebbe piaciuto niente di andare avanti e indietro a portargli da mangiare e visitarlo...

«In un luogo dove io fossi», completò Ventura, «considerato come tu non mi vuoi...»

«Non cominciare», la ragazza gridò. «Non cominciare...»

«Ma non hai capito», disse Ventura. ~~«Non è per un po' di prigione che mi cercano».~~ *Mica mi cercano per un po' di prigione.*» [AP1, p. 387]

Solo nel primo caso il brano è sostituito da un nuovo testo, che porta su un piano di maggiore intimità la scena, essendo esso concentrato sulle cure che Siracusa avrebbe potuto dedicare a Ventura:

Era di nuovo, da dentro al buio, sulla china di prima nel parlare, volendo, naturalmente, impedirsi d'essere impressionata, o almeno di mostrarsi tale, e volendo insieme fare qualcosa per lui, incoraggiarlo, dargli un aiuto. Così continuava, malgrado le ~~osservazioni~~ *interruzioni* di Ventura, senza lasciarsi deviare dalla linea del proprio ragionamento. Ma non le veniva in mente ch'egli non aveva toccato cibo tutto il giorno, o che si può alleviare il bruciore delle scottature, e non gli diceva di volergli preparare qualcosa da mangiare, non gli diceva di volergli ungere con qualcosa la pelle scottata, non gli diceva che avrebbe dovuto cambiarsi prima di andarsene. [AD3.d, c. 115⁵³³]

Nel secondo caso, invece, il capitolo – e con esso anche la prima parte del dialogo fra Siracusa e Ventura – si chiude proprio con le parole immediatamente precedenti a quelle sopra riportate.

⁵³³ Il testo è elaborato in AM2.II, cc. 99-98.

Nella seconda sezione del dialogo fra i due, che, come si è detto sopra, si può ricostruire dall'esame di AM2.II, cc. 142-168 e cc. 74-65, e di AD3.d, cc. 155-166, è invece Ventura a parlare:

*Cos'era che voleva fare? Le aveva detto che non ~~si trattava stava~~
~~di questo, di voler fare~~ \ a lui di fare/ sapeva; niente che lui potesse
 voler fare; non quello era il ^{***} di quello si trattava era il punto
 quindi s'era messo a voler spiegare e a raccontare e ragionare
 raccontare e ragionare, entrando in cose di cui, aveva pure
 saputo dire all'inizio di quella loro notte, che non \ aveva pur/
 saputo \ saputo/ dire e che non c'era alcun bisogno di spiegare.*

[AM2.II, c. 73]

Inizia in tal modo il lungo ragionamento – a più fasi, come si vedrà dall'esame delle carte – che condurrà al definitivo abbandono dell'idea di uccidere Siracusa.

L'uomo descrive la parabola del proprio mutamento attribuendo al villaggio la responsabilità di avergli fatto abbandonare una vita in cui l'unico scopo era «farla in barba a tutti per vivere» (AM2.II, cc. 146 e 72; AD3.d, c. 157: nelle ultime due occorrenze manca la finale implicita «per vivere») e, di conseguenza, per averlo ormai reso senza difese. La scrittura delle cc. 146-147 (AM2.II) è particolarmente tormentata, con numerose cancellature di ampi blocchi di testo, spesso illeggibili, e numerose varianti interlineari; si riesce, ad ogni modo, confrontando il testo con quello corrispondente della c. 71 di AM2.II e con la c. 158 di AD3.d, a ricavare un quadro generale dal quale emerge, innanzi tutto, che l'uomo non risulta pentito del proprio passato:

AM2.II, c. 147	AM2.II, c. 71	AD3.d, p. 158
«Non che io consideri diver mi \ ora/ consideri ora più colpevole diversamente da prima le cose che ho fatto,» disse. «Oh no! Non mi avete \ «Oh no! Non è che mi/ abbiate	Non è questo: fatto diventare reso delicato «Non che mi abbiate reso tanto delicato.../ Non è questo. Ma un conto è di trovarti a fuggire da una cosa che consideri una	«Non che mi abbiate reso tanto delicato... Non è questo. Ma un conto è di trovarti a fuggire da una cosa che consideri una vendetta, e un altro conto è di trovarti a fuggire da una cosa che anche le persone

<p>reso \così/ sensibile...»⁵³⁴ [...] \«Io le ho fatte con l'idea che sarei stato vigliacco a non farle»/ »***< \non mi preoccupavo che di riuscire ad essere in gamba, quando c'era la guerra./ [...] credetti che ero in gamba a restare. Venne il momento in cui si trattò di rastrellare e fucilare, o di passare dalla parte dei partigiani, e io credetti che ero in gamba anche a rastrellare e fucilare. Poiché non era facile. Era difficile. [...] Io non posso tirarmi indietro da niente che abbia cominciato...»</p>	<p>vendetta, e un altro conto è di trovarti a fuggire da una cosa che anche le persone cui ti sei legato considerano una punizione sacrosanta \sacrosanta.../ [...] «Io è dall'Abissinia ch'ero in guerra\non mi preoccupavo che di essere/ in gamba, da quando c'era la guerra. [...] io ho creduto di es\pensato/ ch'ero in gamba se restavo...Tutto quello ch'era più difficile a farsi che mi pareva più difficile fare io ho creduto ch'ero in gamba se lo facevo. \Così tutto il resto ch'è venuto io ho pensato ch'ero/ in gamba se lo facevo... Perché non</p>	<p>cui ti sei legato considerano sacrosanta... [...] «Io non mi preoccupavo che di essere in gamba, da quando c'era la guerra. [...] io ho pensato ch'ero in gamba se restavo... Così tutto il resto ch'è venuto io ho pensato ch'ero in gamba se lo facevo... Perché non era facile. Era difficile. O almeno mi pareva che fosse difficile».</p>
---	--	---

⁵³⁴ Questa dichiarazione riceve una precisazione in AM2.II cc. 73-74, dove si può leggere anche la parte precedente del dialogo fra i due. Ventura aveva infatti chiarito alla donna: *resta il fatto che qualunque cosa dica è come un modo di distinguere giustificarmi, di giustificarmi, di giustificarmi... \di giustificarmi.../ E io oltretutto non ne ho nessuna voglia. Giustificarmi? Mi fa schifo. Ho visto la miseria di loro che si difendono...* Continuando nel suo discorso, infatti, Ventura cercherà sempre di non cadere nella facile tentazione di giustificarsi: nella c. 70, infatti, dopo aver affermato che «se avesse guardato avrebbe potuto vedere che c'era anche l'altra cosa», prova disgusto «di quanto in ultimo aveva detto e del resto che stava per dire» e ammette con «risentimento» «“Ma ecco che mi giustifico”». Quest'ultima considerazione, invece, è assente nella corrispondente c. 151 (dunque nella fase a inchiostro nero), dove l'ammissione di Ventura non è seguita da alcuna recriminazione contro se stesso.

	<i>era facile. Era difficile. \O almeno mi pareva che fosse difficile”./</i>	
--	--	--

Il primo elemento che occorre mettere in rilievo è la presenza, nei due testimoni AM2.II e AD3.d, di una affermazione, «Ma un conto è di trovarti a fuggire da una cosa che consideri una vendetta, e un altro conto è di trovarti a fuggire da una cosa che anche le persone cui ti sei legato considerano sacrosanta...», che manca nelle carte scritte in inchiostro nero di AM2.II ed era invece presente in *DMI*, p. 393 (sebbene in un contesto con numerose varianti rispetto a quello qui considerato). Vittorini, dunque, pur avendo prima optato per l'esclusione del tema vendetta/castigo, finisce per reintrodurlo nella seconda fase di lavorazione del testo. La ragione per la quale il testo si ripropone con lezioni identiche a quelle di *DMI* è facilmente spiegabile: la riscrittura non è mai disgiunta dal continuo riferimento alle copie postillate, come anche le annotazioni marginali dimostrano.

Esattamente come a partire dalla “fondazione” del villaggio Ventura non si era “tirato indietro” (questo il verbo usato nelle cc. 148 e 149 di AM2.II), così anche nel caso del proprio passato Ventura aveva agito nella convinzione di dare il massimo possibile, non sottraendosi neppure alle fucilazioni, che ammette essere «una cosa storta» (testo cassato in AM2.II, c. 149), perché, dice, «mi sono messo nella cosa senza ~~nemmeno guardare che cos'era. Senza curarmi di veder chiaro~~ \prima curarmi di sapere che cos'era. Senza nemmeno guardarla,/ ~~accettandola~~ veramente.» (AM2.II, c. 150). La consapevolezza di aver abbracciato una causa sbagliata, dunque, se non porta al pentimento, al rimorso, porta però alla piena coscienza di non aver osservato a fondo la realtà, di non aver saputo coglierne i risvolti futuri.

La variazione, rispetto a *DMI* è sottile e tuttavia sostanziale. Si osservino, a confronto, due passi tratti da *DMI*, p. 393 e da AM2.II, c. 150:

<i>DMI</i> , p. 393	AM2.II, c. 150
«Queste cose che si fanno con l'idea di servire una causa non ti lasciano sangue sulle mani. Sei circondato di approvazione, e tu le fai credendo di essere in gamba a farle. [...] E se poi t'accorgi di aver sbagliato causa, tu puoi renderti conto di aver	«[...] Ma intanto non ho altra colpa \intanto non posso riconoscerle/ che il mio di avere sbagliato, né posso accettare e per aver sb il mio sbaglio

<p>fatto male a fare quelle cose, puoi anche ammettere che ti starà bene pagare, ma non per questo ne avrai fantasmi, non so se mi spiego...»</p>	<p>che posso accettare d'esser punito \ né posso sentirmi colpevole d'altro che di aver/ sbagliato. [...] E così se posso accett ammettere che mi stia bene di esser pagare è unicamente per il mio sbaglio. Non per aver procurato la morte alle persone cui l'ho procurata. \ perché/ pensi di aver ucciso.</p>
---	--

Vittorini opera, nella nuova stesura, su un piano di maggiore concretezza (all'immagine dei fantasmi si sostituisce quella dei morti uccisi, la metafora «sangue sulle mani» è eliminata,⁵³⁵ non si parla più di «causa»), e trasforma un discorso alla seconda persona singolare in una prima persona: Ventura non è più, per così dire, “spersonalizzato”, ma agisce e ha agito in piena coscienza, e ora espone le proprie posizioni con ferma decisione, ammettendo, in conclusione, di aver solo sbagliato nemico (AM2.II, c. 151). In tal modo la guerra appena passata non è elevata a Guerra, a simbolo di tutte le guerre di tutti i tempi, bensì collocata entro un quadro fitto di conflitti, più o meno recenti:

*«Per me io confondo\ tutto/ con tutte le altre volte \centinaia di
volte/ che ho comandato il fuoco contro una trincea... [...] Con la
guerra nel deserto... [...] in Grecia... [AM2.II, c. 151]⁵³⁶*

Nulla, dunque, vi sarebbe di diverso rispetto al proprio passato e all'opinione su di esso, se Ventura non avesse intrapreso una nuova vita al villaggio, se non avesse «imparato a fumare». È intorno all'offerta di fumo, infatti, che si snoda uno dei principali mutamenti di quest'ultima parte del romanzo, e cioè il definitivo abbandono dell'opzione

⁵³⁵ Ventura ora chiede: «O tu mi consideri uno che abbia ucciso?», AM2.II, c. 151, con una ulteriore attenuazione nella c. 69, in cui ogni riferimento alla morte è eliminato: «O tu consideri che non sia stato soltanto uno sbaglio?» (il testo migra, identico, nella c. 161 di AD3.c).

⁵³⁶ Il punto centrale del discorso di Ventura è anticipato, in questo caso incentrandolo sui partigiani, anche nella c. 145 di AM2.II: ~~Soggiunse: «Perché la caccia eccita, anche, oltre a farti pensare che sei in gamba
Perché la caccia si \ Perché si/ prova anche una certa eccitazione oltre a pensare che sei in
gamba.»~~ Occorre inoltre segnalare che la nuova redazione in inchiostro rosso non contiene più queste dichiarazioni di Ventura, sostituìTe con un dubbio dell'uomo – e la conseguente richiesta di conferme – circa la sincerità delle parole della donna, riguardo alle quali Ventura si chiede se lei non avesse detto che egli sarebbe potuto tornare solo per fargli accettare più di buon grado l'idea di dover andare via (il testo è contenuto nelle cc. 70-69).

dell'assassinio, poiché Vittorini, nel dare un più esteso respiro alla vicenda, non fa più, come in *DM1*, precipitare i fatti verso il drammatico epilogo con le dure risposte di Siracusa (si ricordi che, in *DM1*, p. 394, Siracusa aveva immediatamente risposto con un secco «No» all'uomo), bensì fa cadere la donna in un lungo silenzio che sfocia, alla fine, in un pianto (AM2.II, c. 153), che induce Ventura a parlare «con amara umiltà» (AM2.II, c. 155 e c. 67) e non più con l'aggressività che lo caratterizzava, invece, nella precedente redazione (il testo definitivo è identico sia in AM2.II, c. 152⁵³⁷ e in AM2.II, c. 68, da cui citiamo):

Così mostrava di aver sempre sperato, pur dietro al risentimento e dietro all'idea. Di aver sperato e aver temuto ma mostrò insieme quanto gli fosse odioso d'essere uno che sperava e temeva. Ripeté quella sua domanda, aggiunse il resto, e subito soffocò tutto con altro che disse: «Vuoi fumare?»

Che l'atteggiamento di Ventura (e, di conseguenza, la sua interpretazione dei comportamenti di Siracusa) sia mutato è confermato da un testo cassato presente nella c. 143:

~~il grido di lei era aveva avuto \era stato/ un tono quasi d'esultanza. Questo cambiava anche il significato anche del suo silenzio di prima e anche del suo pianto ed egli poté afferrare in un batter d'occhio. [...] L'aveva fraintesa anche nel suo silenzio? Aveva frainteso e anche nel suo pianto~~

La «riunione» cercata da Ventura, infatti, aveva avuto nel fumo una delle sue simboliche manifestazioni, dal momento che questo gesto gli aveva consentito di entrare in maggiore sintonia con il gruppo e di condividere anche con la propria donna una modalità comunicativa differente rispetto a quelle usate in precedenza. Che la donna non accetti il fumo, e mantenga il silenzio (definito «impredicabile» e «inverosimile» in AM2.II, c. 149: il primo termine sostituisce il secondo in un più ampio brano più volte riscritto) evitando al contempo anche un netto rifiuto, è ora letto non più come una sfida di forza, ma come

⁵³⁷ L'approdo al testo definitivo, tuttavia, è molto travagliato: le varianti sono inserite nell'interlinea e seguono ampi blocchi di testo cassati e illeggibili.

un assenso, che porta l'uomo a osservare la situazione con occhi diversi, con quella maggiore capacità di analisi che egli avrebbe dovuto avere anche in passato. È una consapevolezza conseguita attraverso continui tentativi di *spiegare, precisare e moderare* (questi i verbi usati dall'autore in AM2.II, c. 147) ogni asprezza, come mostra un brano cassato nella c. 153:

~~Poco prima, egli aveva digrignato i denti. Cioè era stato sul punto di non saper più sopportare che lei non rispondesse. Poi si era fatto avanti di un po' staccato dai piedi del letto, egli aveva digrignato i denti. Poi fu come se egli si fosse deciso a pensare che chi tace acconsente. Il legno del letto scricchiolò dietro alla sua schiena che se ne staccava. E allora il rumore di lei che piangeva si avventò si alzò dall'invisibile pietra che era lei sgorgò il giunse alle sue orecchie il fragile suono a inchiodarlo do'era il fragile suono sommerso di lei che piangeva. [AM2.II, c. 153]~~

Vittorini aveva dunque inizialmente ipotizzato di fornire una spiegazione “emozionale” del processo che aveva indotto Ventura a fermarsi, preferendo tuttavia un'altra soluzione:

~~Egli poteva già supporre che forse non c'era bisogno di nessuna risposta per una domanda come la sua. [AM2.II, c. 153]~~

Il passaggio dall'irrazionalità alla razionalità sarà ulteriormente indagato dall'autore nel manoscritto a penna rossa, in corrispondenza di AM2.II, c. 71:

~~Egli aveva gridato, **tuttavia, non in** invece di fermarsi, e far \ alla fine, ma non si fermò, non fece/ posare il suo grido in un nuovo silenzio, **passò e passò** invece, tutto di seguito, a un ragionamento come se volesse contare di poter fumare ragionando per conti per cercare di controllare ragionando con l'umiltà per non lasciarsi trascinare per cercare di controllare, ragionando, la furia orgogliosa che lo possed[eva] da cui rischiava d'essere travolto senza acc[orgersene] rischiava d'essere trascinato.~~

Si può dunque credere che, Ventura, prima dell'involuzione degradante a «marito della Teresa», abbia attraversato una fase di transizione nella quale, grazie al monologo pronunciato davanti a una Siracusa silente e al successivo pianto di lei, aveva raggiunto una nuova maturità, che gli aveva consentito di osservare con maggiore senso critico la realtà. Dalle cassature apprendiamo inoltre quali siano stati i mezzi attraverso i quali tale processo si era compiuto: ragionamento e autocontrollo, raggiunti attraverso l'aver imparato a fumare.

La notte dell'omicidio, dunque, si trasforma in una notte di silenzi (di Siracusa) e parole (di Ventura), che si conclude, nel capitolo LXXIII (AM.2.II, cc. 159-168), con l'assopimento di entrambi i personaggi, e dunque con un esito opposto rispetto a quello di *DMI*: i due non vengono uccisi, ma quel loro sonno «poteva far supporre» (AM.2.II, c. 162) che fossero stati uccisi («Che sonno era il loro?», AM.2.II, c. 162). Questa soluzione, se da una parte richiama contrastivamente quella adottata nella precedente edizione, dall'altra rende manifesta l'impossibilità di mantenere il vecchio impianto tragico.

Se in *DMI* Vittorini non aveva fornito alcuna descrizione dell'omicidio né della donna, ora si dilunga:

*Ma anche la ragazza, per essere lì in terra e in camicia da notte, con ~~le~~ i piedi nudi le gambe raggomitolate, con i piedi nudi che ~~si accucciavano~~ \ si tenevano tutti l'uno accanto all'altro, con un braccio che ~~le copriva il~~ avvolto che le si avvolgeva intorno al capo, poteva far supporre anche più di lui ch'era stata uccisa o ch'era, almeno, legata e imbavagliata. In effetti si ~~produceva~~ aveva un movimento in lei, ~~di tratto in tratto lungo a intermittenze, ad lunghi~~ intervalli, come se avesse ~~inarcasse~~ la ~~*** **~~ **sua schiena** si ~~*** i~~ **muscoli del fianco**. \ inarcasse e i suoi fianchi puntassero i muscoli contro qualcosa che li legava.*

[AM.2.II, c. 162]

Inoltre, se nell'edizione del '49 era Ventura a recarsi, a notte fonda, dai compagni per annunciare e confessare il delitto, ora è Siracusa che si sveglia per prima, a mattino ormai inoltrato, per aiutare le altre donne con la mungitura, con un capovolgimento

studiatissimo della precedente edizione. Anche in questo caso, infatti, si può ipotizzare in atto il procedimento antifrastico sopra rilevato: mentre nella precedente redazione il muggito delle mucche costituiva una rappresentazione simbolica dello «strazio delle madri», ora le stesse mucche sono al centro di una scena a sfondo agreste nella quale sono protagoniste le sole donne del villaggio.

È dunque eliminato il coro di voci che ricostruivano, alternandosi, il movente, il delitto, e l'esecuzione di Ventura, sostituito dal dialogo fra le donne, che finisce per vertere sul conflittuale rapporto fra Ventura e Siracusa, riguardo al quale la Barbèra ha le idee chiare, e, prima di offrirsi di leggere la mano a Siracusa (proposta con la quale si chiude la c. 168), dice:

« [...] si capisce da lontano un chilometro che ~~state~~ restate insieme solo per puntiglio. È un mese che vi osservo. Lui diventa ogni giorno più \ sempre più sempre più/ nervoso, e sei proprio tu che lo fai diventare nervoso esasperato. Vuoi saperla tutta? Non è uomo per te, figliola. » \ se vuoi se vuoi saperla tutta... »/ [AM2.II, c. 167]

La massima distanza con l'edizione del '49 sarà poi raggiunta con la riscrittura dello stesso testo a partire dalla c. 46: il capitolo LXXIII ha ora una numerazione più avanzata (LXXVII: questa numerazione forse contribuisce all'ipotesi che, almeno nella prima fase di revisione, l'autore non avesse ancora progettato l'inserimento dei nuovi capitoli sui partigiani nella sede definitiva⁵³⁸) e un differente *incipit*, ma ciò che risalta maggiormente, alla lettura delle carte, è il fatto che la c. 46 contenga un breve discorso di Ventura, un discorso che si configura come un serie di pensieri detti ad alta voce mentre la mente continua a ragionare; sono dunque brevi frasi dette soprappensiero, nelle quali tuttavia si nota il mutamento rispetto al contesto entro il quale era stato elaborato il corrispondente capitolo delle cc. 159-168. Ventura, infatti, fa ora riferimento ai partigiani (definiti «infatuati e sciocchi») e ai loro festeggiamenti per «l'incombenza patriottica» (AM2.II, c. 46) che gli si è presentata (vale a dire una sua eventuale cattura), con una certa ironia nei confronti dell'inutilità e, ormai, della vuotezza, di quanto costoro intendevano fare. Con

⁵³⁸ Che, tuttavia, i capitoli sui cacciatori avessero anch'essi avuto una seconda elaborazione è testimoniato dalla c. 66 che, sebbene inserita tra le carte vergate con inchiostro rosso, appartiene a una fase sicuramente precedente, in quanto è scritta con inchiostro nero (presenta alcune sottolineature in rosso, a riprova del fatto che Vittorini riprese in mano questi materiali in momenti differenti della riscrittura) e su carta velina, mentre le altre carte sono redatte su carta Fabriano Roma Tenax.

questi pensieri cade in un sonno che lo fa apparire come «narcotizzato», esattamente come Siracusa, che non appare più morta, come nella c. 162, ma «narcotizzata o [...] almeno, legata e imbavagliata».

Anche il dialogo che si svolge al risveglio di Siracusa con le altre donne del villaggio non verte più sul rapporto tra i due amanti bensì sui partigiani e sull'abbandono del villaggio da parte di alcuni abitanti, argomento assente dalle corrispondenti carte vergate con inchiostro nero. Un dato interessante, se messo a confronto con le parole di Ventura, è offerto dall'affermazione «Se ne sono andati» (AM2.II, c. 42), riferita sia ai cacciatori sia coloro che li hanno seguiti. Nel suo discorso a Siracusa, infatti, Ventura aveva affermato che lui non avrebbe potuto andarsene via dal villaggio perché credeva con forza nella loro causa:

Disse che ~~era~~ accadeva più o meno a ~~tutti~~ chiunque di non potersi tirare indietro da una cosa cui si fosse messo con tutto sé stesso? «E dunque occorre che uno,» disse tra l'altro, «veda chiaro in una cosa prima di mettercisi...» [c. 70]

Che Toma, F.R. e tanti altri abbiano abbandonato il villaggio è dunque considerabile, se osservato dal punto di vista di Ventura, come scarso interesse e fiducia verso una causa nella quale invece altri avevano investito tutte le proprie energie. Si configurano in tal modo due diversi e paradossali punti di vista sulla situazione: uno, quello di Ventura, che vede nella causa del villaggio ancora una possibilità di cambiamento; l'altro, quello di coloro che erano andati via, che nel villaggio vedono ormai un passato arcaico e immobile, una causa priva di capacità propulsiva. In alcune annotazioni della c. 38 (a parlare è Carlo il Calvo) si legge infatti:

«Credo ch'era lui. E col mio stratagemma io era lui che volevo che se ne andasse» «Invece è successo che proprio lui è rimasto e che \Ma è finita che è rimasto proprio lui. Ecco. Ecco. E che/ se ne sono andati gli altri.» «Gli altri di quel primo gruppo, mica anche dei successivi...»

Ventura? ^{Carlo?} Deluso che si sia sgonfiato da sé. Senza lotta, e senza che succedesse nulla. Senza tragedia.

La rinuncia alla lotta, dunque, finisce col privare il romanzo della «tragedia», del conflitto umano e sociale sul quale il precedente finale ruotava, mutando completamente l'epilogo del romanzo. Il dramma a sfondo agreste non è più una possibilità praticabile – e gli stessi personaggi ne rimangono spiazzati – ma Vittorini vuol comunque proseguire sulla strada di un finale che induca a riflessioni di portata universale, benché non possa più servirsi di Ventura, il cui unico desiderio è quello di ritrovare la *propria* integrità morale e ha rinunciato a farsi portatore delle istanze del gruppo sacrificando la propria stessa vita.⁵³⁹

Non sono più, del resto, i morti a simboleggiare l'umanità intera, ma le luci al neon:

Il lirismo messianico delle migliori opere di Vittorini nasce dall'ardore con cui viene proposta l'urgenza di una fuoruscita dell'Italia dall'arcaismo contadino, per sanarne le ferite profonde nel raggiungimento d'una forma superiore di civiltà, riconoscibile nei connotati dell'urbanesimo moderno. Ma la visione utopistica non poteva non scontrarsi con la realtà del mondo cittadino, quale si era già costituito anzitutto nel Nord del Paese. E questo mondo, certamente più avanzato, era tuttavia ben lontano dall'accogliere in spirito di fraternità le masse diseredate del proletariato agricolo: ché anzi, qui assumevano una spietatezza più offensiva i contrasti primari fra cui sono divise le coscienze degli uomini, nella diversità dei loro destini sociali. Nondimeno, l'orizzonte tempestoso della vita cittadina esaltava la fantasia dello scrittore appunto per la maggior intensità vitale che ogni esperienza, ogni esistenza, vi assumeva, acquistando un segno morale inequivocabile: di qua coloro che riconoscono in un impegno di solidarietà attiva, di là quanti rinnegano il nostro patrimonio umano comune.⁵⁴⁰

3.4 Il nuovo finale del romanzo: riscrittura dell'esperienza partigiana

La riscrittura dell'ultima parte del romanzo, come si è avuto modo di rilevare in più occasioni, è sicuramente la parte più innovativa del romanzo, non solo per i temi scelti, ma anche per le forme espressive usate da Vittorini per veicolarli, perché testimonia il passaggio definitivo dall'utopia contadina all'impossibilità della stessa, e dunque alla conseguente necessità di spostare *altrove* la vicenda del romanzo, trovando questo altrove

⁵³⁹ Mario Valente, *Per una storia dell'impegno in Italia: Elio Vittorini*, pp. 136-184, conservato in F-RCS, ACEB-315, del quale non siamo riusciti a reperire la sede di pubblicazione originaria, offre un'interpretazione simile del nuovo finale del romanzo.

⁵⁴⁰ Vittorio Spinazzola, *Letteratura e popolo borghese*, cit., p. 289.

nella città, da sempre al centro, al pari della Sicilia, dell'universo simbolico vittoriniano.⁵⁴¹ Non ripercorreremo in questa sede le ragioni della fascinazione vittoriniana per la città, che la gran parte degli studi sull'autore mette in rilievo, ma ci serviremo di questo tema per mostrare in quale misura essa riceva progressivamente spazio nel romanzo, in qual modo la riflessione sulla città si colleghi alle riflessioni sull'industria, e in qual misura si possa ancora collegarlo con il tema dell'utopia:⁵⁴² se nelle edizioni precedenti l'autore aveva indagato questo tema concentrandosi sul momento della *fondazione*, ora a interessare lo scrittore è invece il momento successivo, quello della stabilizzazione e dell'integrazione con le altre comunità. Servendoci dei termini usati dallo scrittore già negli anni '30, non lo stimola più l'indagine sulle «civiltà per conto proprio» bensì la ricerca intorno agli sviluppi in «senso [...] unitario» della civiltà:

È dal tempo della cultura greca che tale primo stadio (lo stadio per cui ogni popolo ha una civiltà per conto suo, una civiltà autoctona, una “civiltà del sangue”) è stato superato; e d'allora la civiltà si sviluppa in senso sempre più unitario.⁵⁴³

Come ha notato Giuseppe Varone, infatti, le ragioni della riscrittura del romanzo risiedono in larga parte nella necessità di «restituire alla contemporaneità» «la scelta di una comunità isolata che riparte da zero come simbolo della convivenza umana».⁵⁴⁴ È ancora nell'intervista del 1965 citata in chiusura del precedente paragrafo che si trova una chiave interpretativa a quanto detto:

Il gruppo che finiva per essere quasi un'allegoria della società è ridimensionato nella sua misura con la società. Naturalmente ho dovuto rispettare la condizione del romanzo, anche nella scelta linguistica.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ «Il mito della città e dell'industria nasce negli anni di massima integrazione inventiva e produttiva tra Vittorini autore e editore (gli anni, in sostanza, della Bompiani), circola all'interno del grande fervore organizzativo e innovativo del «Politecnico», e riemerge con nuova forza negli anni sessanta, come se avesse continuato a maturare proprio dentro l'esperienza editoriale e dentro il rapporto intellettuale con Milano, anche a prescindere dalla produzione letteraria precedente o contemporanea», scrive Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 190.

⁵⁴² Si veda Italo Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia*, in *Saggi*, vol. I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1272: «La città resta, in ogni suo libro, da conquistare, anzi da fondare. È sempre una città futura, utopia». Come infatti sottolinea Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Cesati, 2015, p. 97, nella nuova edizione del romanzo vi è un mutamento di prospettiva, ma «senza alcuna alterazione della tensione utopistica». Si veda anche Ulla Musarra-Schroeder, *Dialoghi intorno all'utopia: Elio Vittorini e Italo Calvino*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, cit., pp. 242-260.

⁵⁴³ Abulfeda [Elio Vittorini], *India e civiltà*, «Il Bargello», 25, 18 aprile 1937, p. 3, ora in *LAS 2*, pp. 1074-1075, la citazione a p. 1074. Uno stralcio del testo è poi stato inserito in *Diario in pubblico*, cit., p. 93 con il titolo *La civiltà è una sola*.

⁵⁴⁴ Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione*, cit., p. 84.

⁵⁴⁵ *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, cit., in *LAS 2*, p. 1066.

Al centro di queste nuove dinamiche Vittorini pone i cacciatori-partigiani, il cui ruolo, pur inizialmente ancora legato alla lotta politica, si svuota progressivamente di ogni aspetto ideologicamente connotato e soprattutto della carica morale che lo animava: il baricentro dei discorsi che si svolgono al locale della mensa si sposta dal rapporto tra presente e passato a quello tra presente e futuro,⁵⁴⁶ seguendo, di fatto, quello che era stato il processo di ricerca vittoriniano che, dalla riflessione sulla guerra e le sue conseguenze condotta sul «Politecnico», nel corso degli anni '50 si era spostato verso i problemi della modernità, del “nuovo”, del progresso scientifico,⁵⁴⁷ approdando al risultato del «Menabò»: citando il titolo di un volume dedicato a questo periodo, Vittorini passa «da Robinson a Gulliver».⁵⁴⁸

Numerose sono le carte che rendono conto del processo di riscrittura di questo nucleo narrativo, e spesso si presentano in uno stadio ancora di abbozzo, con numerosi tentativi lasciati interrotti e nuove redazioni di capitoli scritti in precedenza. Forniamo dunque una sintesi dei materiali che saranno oggetto di analisi nelle prossime pagine:

- postillato AP1, pp. 369-491;
- manoscritto AM2.I;
- manoscritto AM2.III;
- manoscritto AM2.II, cc. 140-102, cc. 98- 74, c. 66, cc. 65-46, cc. 37-1;
- dattiloscritto AD3.d, cc. 41-109, cc. 116-154, cc. 166-189;
- dattiloscritto AD3.e.

Un dato sicuramente interessante, che si è già rilevato nel paragrafo precedente, è l'assenza, nella fase elaborativa costituita dai testimoni AP1, dai manoscritti in inchiostro

⁵⁴⁶ Questo nuovo campo di indagine riceve ampio spazio a partire dal numero 4 di «Menabò», come nota infatti Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 287, «nel quarto numero [del «Menabò»] in realtà il rapporto con il passato salta, e in generale all'interno e al di là di analogie esterne o iniziali con tutte le precedenti esperienze di Vittorini, [...] l'impostazione è nettamente diversa».

⁵⁴⁷ Scrive Vittorini riguardo a questo concetto nelle *Due tensioni*, cit., p. 134: «è ciò che viene chiamato “*progresso scientifico*” (e che non si riferisce solo alle scienze, ma anche all'arte, all'ideologia, agli istituti, insomma alla cultura in genere) *che ci dà la possibilità* di renderci conto della nostra falsa-realizzazione, della nostra frustrazione storica continuata, della nostra parzialità e insufficienza tecnica – la possibilità di conoscere la nostra «alienazione» – e di elaborare la teoria rivoluzionaria che può portarci ad emanciparci e a realizzarci –». Si veda Michele Rago, *Scienza e novità specifica*, «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto 1973, cit., pp. 1028-1040: la riflessione sui mutamenti antropologici e sociali, sostiene Rago, interessa a Vittorini *per sé stessa*, ma anche come analogia per condurre un discorso sulla necessità di rinnovamento in letteratura.

⁵⁴⁸ Anselmo Madeddu, *Vittorini. Da Robinson a Gulliver*, prefazione di Raffaele Crovi, appendice di Massimo Grillo, Siracusa, Edizioni dell'ariete, 1998.

nero di AM2. I, AM2.III e dalla c. 66 di AM2.II (anch'essa in inchiostro nero, probabilmente collocata erroneamente in questa sede, non avendo alcun legame con le carte precedenti e seguenti), di elementi che facciano invece pensare al differente "compito" assegnato ai cacciatori-partigiani, che rimangono, almeno stando a quanto testimoniano i manoscritti, ancora sostanzialmente legati al ruolo assunto nell'edizione del '49, vale a dire quello di catturare l'ex fascista che si nasconde nel villaggio.

Focalizzando l'analisi, come nel caso di Ventura, sugli interventi relativi alla caratterizzazione dei cacciatori, la prima variante significativa si registra nella p. 378 del postillato AP1, nella quale l'indicazione «v.» in corrispondenza di un blocco di quindici righe espunto, come rilevato *supra*, p. 469, rimanda probabilmente al testo redatto nelle cc. 2-6 di AM2.I: la variazione del contenuto dei due testi è significativa, perché sposta l'attenzione dall'*oggi* dei cacciatori («praticamente [...] facciamo polizia politica») alle esperienze da loro condivise *nel passato*:

«Certo che non l'avrei ~~mai~~ immaginato.»

«Di rivedermi qui?»

«Di rivederti come ti trovo. Ti ricordi il giorno che ci separammo?»

«~~Ognuno dovette~~ \ Altro che! / Con quel commissario⁵⁴⁹ che ci tiene un'ora e mezza a spiegarci la situazione e poi ci dice di squagliarcela ognuno per proprio conto.» *«Ma non ti ricordi la fifa che \ si aveva?»* *«Sfido \ La stessa devi dire* *«Dio la fifa che tu avevi!»* [AM2.I, c. 2]

Mentre alcuni erano rimasti nelle brigate partigiane fino a quel momento, altri si erano arruolati nella polizia, e altri ancora, come ad esempio F. R., avevano deciso di cambiare strada, tentando un ritorno alla vita da civili. Finita la guerra, tuttavia, il ruolo dei partigiani aveva dovuto, di necessità, rimodularsi, costringendoli a intraprendere operazioni di para-polizia, vale a dire assolvendo al compito della cattura degli ex fascisti di cui la polizia "ufficiale" non si occupava più. Per loro «L'importante è di acciuffarli», non tanto per assicurar loro una condanna severa, quanto per un compito che potrebbe definirsi di *adempimento storico*: i partigiani vogliono punire tutti coloro che si erano schierati

⁵⁴⁹ In AD3.d, c. 52, è presente la variante «politico».

con il fascismo, benché neppure le istituzioni si occupino più di tali questioni, essendo piuttosto intenzionate alla normalizzazione.

Un accrescimento dei motivi presenti in queste pagine (e un conseguente passo in avanti, anche rispetto alla cronologia interna) si ha nella nuova redazione contenuta a partire dalla c. 10 di AM2.I,⁵⁵⁰ vergata con penna biro blu, che prende avvio con lo stesso testo della c. 2, ma se ne allontana progressivamente ampliando la ricognizione storica già avviata: alla considerazione che i partigiani non avevano una loro prigione, infatti, si aggiunge la precisazione che «È più di un anno che le brigate sono state sciolte» (cc. 11-12), «Ma gli uomini ch'erano le brigate ci sono sempre [...] dove non si sono sparpagliati a coltivare lattughe» (c. 12), con un riferimento ironico a coloro che, essendo stati partigiani, avevano ora preso parte alla vita del villaggio. Questo elemento può costituire una prima avvisaglia del mutamento in corso nella poetica dell'autore: da un lato, quello dei partigiani è puro puntiglio, dall'altro è puntiglio anche quello che fanno gli abitanti del villaggio, che hanno lasciato la lotta politica, gli ideali della guerra partigiana, per una vita agricola. Del resto, anche quella dei partigiani è un'operazione clandestina, non un incarico, e appare velleitaria agli abitanti del villaggio:

*E qui quello che loro facevano era a dispetto di tutti che lo facevano., ~~A dispetto anche dell'Anpi dell'Anpi che suonava la solfa dei comunisti che non pensavano ad altro Anpi e Pci compresi, specie se ci scappava pure un morto che era stato visto vivo dopo l'estate poco prima che non si riusciva a far passare per morto da un pezzo e i giornali scrivevano basta con la violenza e che *** essi la pena capitale eccetera eccetera \ anzi strillavano nei loro giornali fucilazione peggio dei preti preti se finiva senza la cautela che un morto che faceva cancan prima per una qualche impudenza dell'uno o dell'altro e i giornali scrivevano *** a scrivere scrivevano ch'era ora di finirla col sangue e con l'*** eccetera eccetera eccetera, e che dopotutto l'Italia aveva di nuovo in un paese che aveva di nuovo abolito la pena capitale eccetera eccetera./ [...] una sfacchinata come la~~*

⁵⁵⁰ Le cc. 10-19 raggiungeranno una stabilizzazione testuale nel cap. LXIII di AD3.d, più precisamente nelle cc. 52-59.

*loro di adesso d'esser venuti lì e di starli che cosa li per che cos'era
che se l'accollavano?* [AM2.I, cc. 14-15]

La possibile datazione tarda di queste carte è confermata dal fatto che, a partire dalla c. 16 le carte sono vergate, oltre con inchiostro blu anche con penna biro rossa, con la quale sono scritte le successive (cc. 17-29), che proseguono con la presentazione del gruppo di partigiani descrivendo nel dettaglio l'operazione in corso di svolgimento. A ciò si aggiunge anche la constatazione dell'assenza, tra le carte di AM2.II, della porzione di testo corrispondente a queste pagine, in quanto la narrazione si avvia in un momento diegeticamente successivo (quando ormai la notizia della presenza dei cacciatori è giunta al villaggio e gli abitanti incominciano a fare supposizioni sul loro conto). A emergere è un quadro confuso, poiché i partigiani non sanno a chi stanno dando la caccia né quale sia la gravità del suo reato di guerra o quali saranno i tempi d'attesa del loro informatore.

In questo punto si interrompe la narrazione restituita dalle carte di AM2.I, dopo la quale occorre passare alle carte di AM2.II (cc. 141-39). In queste carte il ritratto dei cacciatori-partigiani si arricchisce di ulteriori elementi, fra i quali alcuni particolari che testimoniano l'apertura dei cacciatori alla modernità: mentre aspettano il loro informatore essi infatti bevono birra americana, mangiano cibo in scatola (c. 123) e si muovono sulle jeep. Essi, dunque, avevano tratto giovamento dalla ricostruzione alleata, pur continuando a servire la causa antifascista come partigiani: è all'ombra di questa contraddizione che si sviluppa il discorso avviato con gli abitanti del villaggio al locale della mescita (che, a partire dalla c. 116 è chiamato mescita-bar), che prende avvio alla c. 112 (dopo la ricognizione, sotto la guida di F. R. e Toma, di tutte le «glorie del villaggio», c. 114, cioè degli interventi di ricostruzione da loro messi in atto, cc. 116-113) che prende sì avvio da eventi di guerra – una spedizione in Albania per virare subito sul giudizio che i cacciatori danno delle opere compiute al villaggio:

«Sicché non c'è più niente del genere,» disse, nell'incrociarli, il carrarino, «che possa più farci specie... Io parlo solo per me, naturalmente [...] So bene che qui in Italia, paese non ancora capitalista, ogni cosa ogni cosa ogni cosa che sia prodotta \ ogni cosa che sia prodotta/ da una cooperativa operaia anziché dal un proprietario ha un significato lo stesso signor Motta Biffi o dal

signor Cantagalli ha lo stesso \ lo-quasi stesso/ significato di una posizione tolta in battaglia al nemico.» [...] «Ma l'impressione che mi piglia sul momento è di essere tornato in quella squallida Albania...» tra gli albanesi.» [AM2.II, c. 110]

I partigiani ironizzano sul fatto che una classe operaia, ancora ideologicamente legata a una visione vecchia della lotta di classe, pensi che produrre come cooperativa possa essere considerato alla stregua di una vittoria in battaglia: usando l'esempio dell'Albania, «the poorest communist country»,⁵⁵¹ infatti, i partigiani mostrano l'inefficacia del modello comunista. Una posizione simile a quella vittoriniana, che non ritiene che eliminare la proprietà capitalistica serva, di per sé, a estirpare ogni forma di ineguaglianza dal corpo sociale:

La proprietà capitalistica è un male in quanto genera le concrete ingiustizie, schiavitù e privazioni che affliggono l'esistenza dei lavoratori. E l'abolizione della proprietà capitalistica sarà un bene in quanto elimini con essa le concrete ingiustizie, schiavitù e privazioni ch'essa ha generate. Ora è almeno curioso che dove la proprietà capitalistica è stata semplicemente "corretta" (in certe sue facoltà malefiche) si abbia un miglioramento anche civile della condizione operaia; e che invece dove la proprietà capitalistica è stata abolita la condizione operaia sia rimasta la stessa ch'è di dovunque il capitalismo imperversa più assoluto.⁵⁵²

La riflessione dell'autore si sviluppa attorno alla possibilità di credere che il capitalismo non sia l'unica causa delle ingiustizie nei confronti dei lavoratori, in virtù anche dell'assunto che industria e neocapitalismo non sono sinonimi,⁵⁵³ e che dunque l'industria e il progresso possono integrarsi nell'eliminazione o almeno nell'attenuazione dei conflitti di classe, assolvendo al compito che l'ideologia non è più capace di compiere, ovvero quello di essere «mezzo di rinnovamento del mondo».⁵⁵⁴ Scrive Vittorini nelle *Due tensioni*:

è legittimo che si parli di una civiltà comune alle due civiltà, nel suo bene e nel suo male. E che per *industria*, per *tecnica*, per *scienza* intendiamo proprio e soltanto tutto ciò che di tecnico

⁵⁵¹ Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and The Written*, cit., p. 171.

⁵⁵² Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., pp. 349-350.

⁵⁵³ Scrive Vittorini nelle *Due tensioni*, cit., p. 17: «è legittimo che noi si prescindano dalla classe attraverso cui l'industria avviene, e non si identifichi industria con capitalismo». Si veda inoltre Cesare De Michelis, *Prefazione* a Elio Vittorini, *Le due tensioni* (2016), cit., p. 18.

⁵⁵⁴ Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione*, cit., p. 98.

di industriale ecc. della società borghese e non solo non è scomparso nelle socialiste, ma anche di ciò che in queste va avanti e si profila come nella *borghese*.⁵⁵⁵

È proprio seguendo questa logica che Vittorini può affidare ai partigiani lo sdoganamento dei rigidi steccati dell'ideologia in virtù di una «civiltà comune» che è, nell'oggi vittoriniano, rappresentata dall'industria.⁵⁵⁶ Scrive Finocchiaro Chimirri:

La prima redazione concludeva melodrammaticamente una storia di epica contadina, quale era stata la ricostruzione del villaggio e l'attuazione di una nuova società, con l'uccisione della ragazza Siracusa e la conseguente nemesi dell'uccisore. Nella seconda redazione, immettendo il gruppo del villaggio, già chiuso in se stesso, in una realtà storica in mutamento, Vittorini ha demistificato la storia del gruppo, portando quest'ultimo in una realtà più vasta, comprensiva delle nuove componenti di un mondo il cui inevitabile futuro non si poteva porre nei termini di una civiltà contadina bensì inevitabilmente industriale.⁵⁵⁷

La pervasività dell'industria su ogni aspetto del vivere quotidiano (come scrive l'autore in *Letteratura e industria*, «Poco importa che il mondo delle fabbriche sia un mondo chiuso. La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto»⁵⁵⁸), e non solo nel campo della produzione e dunque del lavoro, è mostrata “concretamente” nel romanzo attraverso l'espedito dell'offerta di bevande al locale. Come spesso nell'opera di Vittorini, sono proprio il cibo e il bere a veicolare essenziali elementi di poetica che occorre decifrare: nel caso in questione, a fronte degli abitanti del villaggio che non hanno da offrire altro che vino e minestra, i partigiani hanno cibo di diversa tipologia e in abbondanza per tutti. Mentre, dunque, nella prima fase correttoria, nella p. 392 di AP1, Vittorini aveva ridotto il dialogo degli abitanti con i cacciatori in funzione del nodo centrale del discorso, che è la difesa di Ventura da parte di Toma, ora, nelle pagine del manoscritto (AM2.II, c. 104), questo personaggio finisce per avere un ruolo marginale, in quanto Vittorini preferisce che abbiano maggiore spazio altri due temi: il primo è, appunto, costituito dalla coppia industria/progresso, il secondo è invece l'inserimento della “caccia” a Ventura all'interno di un più vasto quadro storico, dentro il quale si inseriscono le memorie personali dei partigiani (AM2.II, cc. 98-85), con un tono che sfuma sempre verso l'ironico, verso una smitizzazione del loro ruolo e una narrazione

⁵⁵⁵ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 18.

⁵⁵⁶ In *Contribution à un projet de préface pour une revue internationale*, ora in *LAS 2*, pp. 948-951, Vittorini parla proprio di «tendenza all'unità che oggi si manifesta ovunque sempre più accentuata [...] specie sotto la spinta della tecnica».

⁵⁵⁷ Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 61.

⁵⁵⁸ Elio Vittorini, *Letteratura e industria*, cit., ora in *LAS 2*, p. 961.

ormai in larga parte priva di elementi drammatici (si veda AM2.II, c. 92: «e intanto se la rideva beato come se dicesse terribile per dire meraviglioso, stupendo, straordinario»; e c. 90: «divagante allegria»).⁵⁵⁹

È la richiesta di un juke-box, dopo aver cantato qualche verso di *Bella ciao*, ad avviare il secondo degli argomenti affrontati dai partigiani e a generare un disteso ma a tratti derisorio dibattito con gli abitanti del villaggio relativamente alla convenienza a vivere in quel luogo e a faticare in misura sproporzionata rispetto a una vita più tranquilla, remunerativa e supportata dalle nuove tecnologie in città:

Non c'era nel locale un juke-box giradischi un juke-box? Non c'era un giradischi? Non c'era nel locale un juke-box? Ripeteva lo chiedeva con sempre più urgenza.

L'uomo non sembrava capire di che parlasse, capiva. Un che cosa?

[...]

«Non c'è locale che non abbia il suo \juke-box/ a Modena».

«Ma Modena è Modena...» [...]

*«Siamo nel modenese. Mica nel Paraguay. Siamo a sessanta \poche decine di/ chilometri da Modena. Potrebbero Non potrebbero Non potrebbero avere un juke-box anche loro? Tutti i paesi intorno a Modena hanno un locale le luci al neon \Non potrebbero avere anche loro un juke-box? Altro che Basta che si voglia Basta che si voglia... Tutti i paesi intorno a Modena/ sono una tal festa, con caffè da ogni parte, e luci al neon e gente che balla e juke-boxes, da che suonano da ogni parte schiamazz[ano] \in ogni caffè che ***/ che gridano \strepitano/ da ogni parte, e gente \che cammina a ritmo di juke-box/ e luci al neon... come se ballasse e luci al neon...» [AM2.II, cc. 85-84]*

Juke-box e luci al neon assumono, ora, il ruolo di simboli della nuova civiltà (con una coincidenza non casuale, poiché essi non sono più i mezzi usati per il lavoro, come nelle tre età “primitive” del villaggio, ma i simboli dello svago post-lavorativo). Il deserto,

⁵⁵⁹ È possibile che in questa scelta agisca la volontà di distaccarsi dalle narrazioni tipiche del neorealismo.

infatti, non è più l'Italia bombardata e abbandonata dai suoi abitanti, bensì l'arretratezza dei villaggi (e della Sicilia):⁵⁶⁰

L'allegria dei primi è gioia di sopravvissuti, contenti della fisarmonica, del cantare in coro, del vino dall'odore "acutamente antico". Gli occhi dei secondi luccicano invece di novità: Modena piena di juke-box, illuminata di luci al neon.⁵⁶¹

I partigiani, dunque, mutano del tutto la propria natura diventando non solo un elemento di rottura dell'equilibrio del villaggio, come lo erano stati già nelle due precedenti edizioni, ma ottenendo un risultato inedito rispetto alle edizioni degli anni '40, perché riescono a convincere molti degli abitanti del villaggio a spostarsi in città, capovolgendo di fatto il finale dell'edizione del '49:⁵⁶²

s'erano via via voltati dall verso di lui gli facevano sempre più attenti, più attenti senza più muovere un dito né batter ciglio che dicessero più una parola e senza più muovere \ gli uscisse più di bocca una parola e senza più / e senza più muovere un dito, senza più batter ciglio guardandolo come meravigliati dall'esistenza \ sempre più attenti / interessati eppur come meravigliati che potessero esistere al mondo le cose di cui lui diceva. [AM2.II, c. 83]

A fronte di tante pagine elaborate con difficoltà (spesso le varianti sono relative all'ordine delle parole, più che al contenuto), il discorso di Turchino sembra essere stato scritto di getto dall'autore e contiene varianti minime (numerose, invece, le cancellature e le varianti presenti nelle successive carte nelle quali procede l'argomentazione dei partigiani). Il partigiano si scaglia contro l'arretratezza del villaggio con estrema severità:

«E qui che credete» andava dicendo, tornando a rivolgersi all'uomo dei bicchieri, \ di tenervi allegri» andava dicendo, tornato a rivolgersi all'uomo / dei bicchieri, «con una fisarmonica, una fi-sar-mo-ni-ca, e questo cantare in coro da

⁵⁶⁰ Ivi, p. 174.

⁵⁶¹ Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, cit., p. 170.

⁵⁶² Mentre in *DMI* essi avevano il compito di liberare quella comunità da un fascista, ora «si trovano a doverli liberare piuttosto dalle barriere della mentalità primitiva, offrendo coi loro discorsi di altrove, di sviluppo sociale, di efficienza, di produzione, un presente e un futuro prospettati come migliori solo in rapporto alle moderne città industrializzate» (Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione*, cit., p. 90).

cavernicoli, sì, da cavernicoli, che poteva anche funzionare finché si è stati alla macchia con lo sten che pure funzionava e le bombe che funzionavano e i lanci che funzionavano, ma che oggi significa arretratezza rispetto al resto del mondo, e cioè che vivete come ai tempi di Carlo Codega, tanto che mi domando cos'è che ballate se vi succede che balliate, il tango? Il valzer? Ah miseri di miseria.» [AM2.II, c. 82]

Usando argomenti apparentemente superficiali, come la musica e il ballo, Turchino incomincia a suggerire nuove prospettive di vita agli abitanti del villaggio, presentando loro i benefici della società del benessere. Una frase presente nella c. 63 è emblematica in tal senso:

~~Se ne toccava uno. Il caldo. L'estate. Da loro del villaggio. Cioè, si girava attorno con argomenti aveva un argomento di fondo cui loro del villaggio~~ Se ne toccava uno. Il caldo. L'estate. Loro del villaggio. ~~lo portavano~~ avrebbero voluto sapere che succedeva ~~del caldo~~ \di preciso/ a Bologna, a Modena, ~~nel caldo delle sere d'estate, per le strade del centro, per i giardini,~~ [...]

I cacciatori non fanno altro che attuare una strategia di seduzione, volta allo scopo di incuriosire gli abitanti del villaggio e spingerli ad andare via. Anche il rifiuto del vino, e la conseguente richiesta di «qualcosa di fresco» (c. 81), costituisce un ulteriore elemento che concorre all'umiliazione dell'utopia contadina⁵⁶³ alla quale gli abitanti del villaggio avevano dato vita, costringendosi a un numero interminabile di privazioni, esattamente come gli albanesi che i partigiani avevano conosciuto qualche tempo prima:

Come quegli albanesi. Come se foste di quegli albanesi... ~~A una quarantina di~~ \Non siamo che a una quarantina trentacinque trentina/ di chilometri da Bologna e a ~~una cinquantina~~ \quarantina/ poco più di quaranta da Modena ~~e a~~ ma voi è albanesi che siete. [AM2.II, c. 76]

⁵⁶³ Identica è l'impressione che ne ricava anche Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»*, cit., p. 75.

Nonostante la vicinanza con la città, gli abitanti del villaggio non solo non avevano ancora iniziato a godere dei benefici del progresso industriale, ma non avevano neppure preso parte a un momento storico fondamentale come il referendum per la Repubblica e le elezioni:

Fu detto che nel villaggio non c'erano partiti e che dopotutto si votava ogni giorno. [...] Come si voleva che si fosse votato ~~se non senza certificati che avessero un ufficio avuto i certificati per farlo? O avrebbero dovuto piantar tutto in bando, e andarsene ognuno al suo paese \ la semina, il raccolto, e andarsene il loro raccolto e andarsene/ chi di qui chi di là a ritrovarsi l'anagrafe \ rimettersi in regola coi registri...~~ [AM2.II, c. 60]

Si pone in tal modo un contrasto fra la democrazia utopica del villaggio e la democrazia organizzata, burocratizzata della Repubblica, che mostra, per contrasto, le condizioni di arretratezza nelle quali versa il villaggio. Si spiega forse in tal modo l'eliminazione dei due riferimenti più strettamente legati alla burocrazia (gli uffici e l'anagrafe), ai quali son preferite più generiche allusioni ai certificati e al mettersi in regola. Questa scelta, per altro, ha probabilmente anche lo scopo di mettere in rilievo le parole che seguono:

Ognuno poteva ricordare, ~~di aver sentito parlare,~~ \ da/ prima che il villaggio cominciasse, \ da/ secoli prima, ~~che ci sarebbe stato da fare una repubblica di aver sentito dire che~~ \ occorreva abbattere mandar via il re e fare una Repubblica/. Ed ecco che l'avevano fatta. Ce l'avevano fatta. [AM2.II, c. 60]

Lontani da ogni informazione proveniente dall'esterno, dunque, gli abitanti del villaggio non solo non avrebbero saputo rivolgersi ad alcun ufficio – ecco spiegata la ragione della cassatura nella c. 60 – ma non avevano neppure acquisito una coscienza politica: non solo non avevano votato per il referendum, ma la notizia della vittoria della repubblica era giunta come se fosse una leggenda tramandata nei secoli, come un fatto che non li riguardava direttamente.

L'operazione di polizia politica si chiude dunque proprio al termine di questi ragionamenti, poiché i partigiani non ritengono che vi siano ragioni valide per restare: la

sete li spinge dunque ad abbandonare la missione, alla luce anche dalle scarse informazioni in loro possesso circa l'uomo che avrebbero dovuto prendere.⁵⁶⁴ La causa che li spingeva ad agire nelle edizioni precedenti è svuotata di significato: «Io mai più, ragazzi. Io mai più» (c. 74).

Anche i partigiani, così come Ventura, sono dunque spogliati della forte carica ideologica che li animava nelle edizioni precedenti,⁵⁶⁵ a dimostrazione del fatto che la disillusione vittoriniana sia, innanzi tutto, un fatto politico. Gli abitanti del villaggio, per parte loro, non sono più guardati con ammirazione ma con compatimento:

«~~Lo sapevo. Lo immaginavo che sono di che risma sono. E non l'ho detto? L'ho anche detto. \L'ho subito capito... la risma/ L'ho fiutato nell'aria. Non ve lo dicevo? E non c'è che da compatirli lo stesso degli albanesi. Sono tutti così. Lo vedete? \Non pensano che a una cosa,/ in queste cooperative del cavolo. E non c'è che da compatirli. lo stesso degli albanesi. Sono dei disgraziati.~~» [AM2.II, c. 59]

L'autore opta per l'eliminazione dell'ennesimo riferimento all'Albania, per mettere in rilievo, allusivamente, l'affermazione «Non pensano che a una cosa, in queste cooperative del cavolo», con un ulteriore affondo contro le organizzazioni politicamente orientate ma non in grado di restituire gli uomini alla loro dignità. Il villaggio era deliberatamente uscito dalla storia perché troppo preoccupato dei problemi interni – della sua stessa sopravvivenza – e non aveva interesse ai fatti che si verificavano altrove (come si legge in un brano cassato della stessa c. 59, infatti, «ci sarebbe voluto un interesse di tutti ad averne [notizie] ch'era invece mancato»), alle lotte e ai cortei che si erano svolti prima del referendum (c. 58), finendo addirittura per sovrapporre la loro lotta contro i vecchi proprietari con quella che si era svolta su un piano politico più ampio: dalla lettura della c. 57 emerge infatti una sovrapposizione fra il “noi” detto dagli abitanti del villaggio, che «si includevano tra i costruttori della Repubblica», e il “noi” («tronfio») dei partigiani che invece esclude gli abitanti del villaggio (è utile mettere in rilievo che l'ordine ora

⁵⁶⁴ Questo argomento è presente, in prima elaborazione, nella c. 66, vergata con inchiostro nero e con sottolineature con biro rossa, e poi rielaborato nella c. 75.

⁵⁶⁵ Bonsaver, *Elio Vittorini. The Writer and The Written*, cit., p. 172 scrive: «Gone are the commitment and moral strength of the partisans in *Uomini e no*. The ex-partisans of *Donne 2* are undisciplined [...], easily demotivated [...] and eventually give up the hunt without having captured Ventura».

presentato rispecchia quello della correzione interlineare, mentre inizialmente l'autore aveva preso avvio dal «parlar tronfio» dei partigiani per poi passare agli abitanti del villaggio).

L'affondo finale giunge poco oltre, ed è utile riportare l'intero brano poiché il testo cassato fornisce alcuni significativi elementi:

~~Di cooperative come questa ve ne sono in Italia migliaia... Sì, sì...
voi sappiamo ammettiamo che è un po' diverso, è un villaggio, lo
sappiamo, una specie tutto un villaggio, voi lo considerate una
specie di voi voi lo considerate una specie di staterello e non
neghiamo che *** ** speciale, sap[piamo] e forse ha un un certo
qualcosa di speciale \ speciale e ha certo qualcosa di speciale,
l'avete messo su in condizioni speciali è stato in circostanze
speciali che l'avete messo su/ [...] nessuno ve lo nega. Ma che cosa
si può dire che sia in quello che significa di politico e di
economico \ nel suo risultato economico/ [...] nel suo risultato e
nel suo significato stesso, che cosa si può dire che sia se non una
cooperativa? [...] Ma oggi che c'è il governo della Repubblica che
provvede a toglierle coi suoi specialisti e senza rischio per nessuno
\ e gli strumenti adatti/ [AM2.II, c. 56]~~

Il villaggio, ammettono i partigiani, era speciale rispetto a tutte le altre cooperative operaie, e questo per due ragioni: la prima è il fatto che si fosse costituito come uno «staterello», una sorta di enclave autogestita, come si evince da una porzione di testo cassata, la seconda è determinata dalle speciali condizioni nelle quali esso si era formato, con il conseguente impegno nella ricostruzione, che in un secondo, e in altri luoghi, era invece stata presa in carico dalla repubblica con gli strumenti e le maestranze più idonee. La ricostruzione del villaggio, dunque, vista alla luce di un più ampio contesto, non è più un'impresa eroica, bensì un'impresa per la quale «Nessuno può essergliene grato» (così in una cassatura della c. 55):

~~Lo sforzo vostro è stato indubbiamente enorme. Avete compiuto
uno sforzo enorme. E poi, economicamente parlando, che valore
volete che abbiano quattro case ricostruite il valore dello sforzo~~

~~pur enorme che avete compiuto. Pensate quello che rappresenta in giornate lavorative energie spese lo sforzo che avete compiuto. Voi avete sprecato una somma enorme di energia. Confrontate d'altra parte quello che avete speso in energia con quello che avete ottenuto.~~ [AM2.II, c. 55]

Ogni riconoscimento meritorio nei confronti della comunità è eliminato, insieme alla considerazione del rapporto fra energie spese e risultati ottenuti, che verrà recuperata poco più avanti nel testo con più ampi e precisi riferimenti numerici (si istituisce una proporzione fra ore di lavoro, abitanti e prodotto finale: «Oggi è col lavoro che si misura l'economicità di una cosa», c. 52). La polemica è chiaramente rivolta a quelle politiche anticapitalistiche che rendono l'uomo schiavo del lavoro ancor di più rispetto a quelle capitalistiche, con un affondo, in positivo, sulle possibilità di facilitazione produttiva, efficienza, massimizzazione dei prodotti e dei guadagni fornite dal progresso industriale e dalla specializzazione, perché «Bisogna allinearsi con gli altri paesi» (c. 54). Il ragionamento dei partigiani si ricollega direttamente a quello di Vittorini nelle *Due tensioni*, dove Vittorini riconduce alla «mancanza di calcolo» la principale voce di spreco per i paesi politicamente legati all'Unione Sovietica:

mentre successivamente alla guerra hanno preso il sopravvento i problemi di efficienza che si presentano simili a quelli dell'economia capitalistica – vedi sopra Lange – tanto da aver portato a pensare che il basso tenore di vita specie nei paesi satelliti dipende assai più dagli sprechi di risorse e di ricchezza dovuto all'inefficienza e alla mancanza di calcolo che non all'alto saggio di accumulazione)⁵⁶⁶

«Correte a piedi dietro a un treno...» (c. 54) dicono i partigiani. E ancora:

~~Vi siete fabbricato un paese ma come se foste nel 1890 come avrebbero potuto fabbricarselo i Ve lo siete fabbricato antico di ottant'anni fa, di cento anni fa, lo stesso è antico, vecchio che avete potuto fabbricarvelo.~~ [AM2.II, c. 53]

Si giunge in tal modo alla conclusione che, nel mondo moderno, non è vero che non vi è più bisogno di agricoltori, che «sia finito di doverlo fare» (c. 51), ma che, piuttosto occorre

⁵⁶⁶ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 138 (il punto finale manca anche nel testo d'autore).

cambiare «il come farlo» (*ibidem*), vale a dire adottando metodi industriali anche all'agricoltura, come stava accadendo tanto in Russia quanto in America. È questo il punto più innovativo del loro discorso: l'industria si pone al di sopra dei blocchi individuati dalla politica («Ormai il mondo è uno solo in fatto di economia», c. 50), e influenza in pari misura la produzione e lo sviluppo sociale tanto dei paesi sovietici quanto di quelli del blocco statunitense, così che l'arretratezza – l'essere Albania – non dipende dalla scelta della forma politica, ma da una serie di fattori che solo in parte possono ricondursi a essa.

A questi aspetti se ne aggiunge poi un altro, quello del rapporto tra città e periferie. I partigiani sostengono che occorre lavorare, vivere e partecipare alla politica *delle città*, «mentre in un villaggio era comunque fatica sprecata» (c. 49), perché ogni nuova conquista parte sempre dal centro per espandersi alle periferie e non viceversa:⁵⁶⁷

Su questo i quattro cacciatori s'incantarono a parlare lodare delle città loro, la loro Modena, la loro Bologna, [...] la grande festa per la repubblica che vi aveva avuto inizio in giugno, e non aveva termine continuava e n[on] non \vi/ aveva più termine come se fosse un fatto stabile della repubblica che \la festa fosse un modo/ di essere della repubblica che rendeva festoso anche l'andare l'andare al lavoro [...] [AM2.II, c. 48]

Si avvia così una lunga divagazione descrittiva sulla bellezza moderna delle città, le piazze, le luci al neon, le vetrine e la musica, che ricorda la descrizione urbana affidata al capitolo che introduce l'inizio della stagione delle piogge – non a caso mantenuto nel nuovo romanzo, nonostante il suo spiccato lirismo – e che al contempo anticipa l'epilogo del romanzo. La città, dunque, rappresenta il dinamismo, rappresenta la giovinezza, mentre la provincia è stallo, vecchiaia: «La collettività democratica delle *Donne di Messina* rappresenta una scelta antimoderna [...], incarna il “paese vecchio” che non partecipa del divenire della storia, anzi sta ai bordi di essa», scrive Giuseppe Lupo.⁵⁶⁸ Gli occhi dei partigiani ora «luccicavano [...] per la nostalgia e il rimpianto di non averlo anche quella

⁵⁶⁷ Scrive in proposito Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 52: «Più che ribadire il valore delle periferie, Vittorini sopravvaluta le topografie della modernità; le città, le fabbriche, quei punti focali che hanno il compito di radunare anziché disperdere, valorizzare le trasformazioni antropologiche anziché celebrare una realtà (la campagna) che si traveste di lirismo, ma si posiziona nel terreno difficile della non-storia».

⁵⁶⁸ Ivi, p. 51.

sera; non per l'uomo che potevano ancora cacciare; non per la caccia che potevano ancora riaprire, riprendere; passato era il piacere di pensarci; passato il pensiero stesso; lo si vedeva dagli occhi loro che luccicavano unicamente per quello che avevano tutti i giorni, tutte le sere, e una sera accadeva che non avevano» (AM2.II, c. 47).⁵⁶⁹ È questa constatazione a farli decidere a chiudere la caccia: la «febbre consumistica»⁵⁷⁰ ha il sopravvento. Si legge infatti in un brano cassato della c. 47:

~~«Ma dite,» fu detto, «Ma allora dite,» fu detto, «che sarebbe il caso di piantarla \ quasi/ meglio che piantassimo qua tutto? Ch'era meglio che smettessero?~~

Il testo è stato poi sostituito dalla domanda di F. R. riguardo a quello che era ormai diventato il nuovo fulcro del discorso, e che aveva del tutto oscurato il vero scopo della loro missione: «Ma uno troverebbe da vivere in città se ora ci venisse?» (c. 46). Così, dunque, si chiude la vicenda dei cacciatori, e l'esito non può non ricordare quello dello sciopero dei contadini che Vittorini racconta nel romanzo scenico *Le città del mondo*, a sua volta tratto da un fatto di cronaca reale, cioè la repressione degli scioperi organizzati da Danilo Dolci. Come ha infatti notato Raffaella Rodondi,⁵⁷¹ pur nelle chiare differenze di contesto, è tuttavia significativo che, nel trasfigurare in forma romanzesca gli scioperi organizzati dall'intellettuale triestino, Vittorini non abbia optato per una rappresentazione fedele dell'accaduto – vale a dire raccontando la dura repressione della polizia, che altro non aveva ottenuto se non di fare da cassa di risonanza per la causa di Dolci – ma abbia scelto di far decantare da sé lo sciopero, senza alcun intervento violento. Lo stesso che accade con Ventura: una volta individuato il luogo in cui si trova e una volta appurato che la sua necessità di nascondersi si confaceva all'esigenza dei partigiani di tenerlo ai confini della nuova società, non si ha più ragione di compiere alcuna violenza. Scrive infatti Giovanna Finocchiaro Chimirri che «Sostanzialmente la stesura del '49 raccontava l'impossibilità per un fascista di integrarsi in una società democratica, mentre la redazione del '64 descrive la instaurazione di una nuova società in cui l'uomo vive non

⁵⁶⁹ Riportiamo il testo definitivo.

⁵⁷⁰ Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «civiltà industriale»*, cit., p. 78.

⁵⁷¹ Cfr. *LAS* 2, p. 753.

come creatura, con virtù e colpe individuali, ma come cittadino, in relazione alla storia». ⁵⁷²

L'errore che Vittorini ha compiuto nel romanzo è stato proprio di aver scelto l'isolamento da parte della comunità, che si è privata in tal modo della possibilità di durare:

Per quanto distinte, la condizione di marginalità (che si traveste di politica negli anni Trenta e diventa geografica negli anni Quaranta) produce un effetto di subalternità, ingigantendo la distanza tra periferia e centro, fra comunitarismo a-storico e dinamismo urbano. ⁵⁷³

Non più di utopia contadina si parla, dunque, ma di progresso, di industrializzazione, di rapporti fra comunità e società, tra utopia e realtà. ⁵⁷⁴

Vittorini immagina con straordinaria visionarietà un mondo nuovo, finalmente riunito non dal superamento dialettico delle sue contraddizioni, ma da un cambiamento tanto radicale quanto universale, dove le antiche lacerazioni perdevano ogni senso, superate nell'orizzonte industriale che ormai lo circonda. ⁵⁷⁵

Con un salto anacronistico che porta direttamente agli anni '60, con i riferimenti al cinema e agli eventi storici che li caratterizzano, i partigiani diventano dunque forza disgregatrice per la comunità, ⁵⁷⁶ ma allo stesso tempo consentono a coloro che avessero il desiderio di rientrare nella storia, di rientrarvi.

Vediamo, dunque, come venga costruito e rielaborato l'epilogo del romanzo. Le ultime pagine del postillato API presentano un ultimo accenno ai partigiani che apre la prospettiva non tanto di un nuovo finale – ancora Vittorini fa riferimento alla notte dei morti – quanto a un nuovo modo di intendere l'operazione compiuta dai partigiani. Riportiamo il testo per intero:

fine: per via di quelli che se ne sono andati per fare la lotta dietro ai re nuovi - abbandonando il villaggio - loro i più tenaci - alla rovina e alla miseria

⁵⁷² Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 43.

⁵⁷³ Ivi, p. 52.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ Cesare De Michelis, *L'ostinata modernità di Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 85.

⁵⁷⁶ Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in *ON II*, cit., p. 928.

→ cioè in seguito al contatto avuto coi cacciatori e all'appressamento dell'occasione perduta ch'era stata la vita partigiana e che avrebbe *potuto* non esser perduta se tutti loro vi si fossero messi dentro -
 la notte dei morti - e che non significava una raccomandazione a non uccidere, e nemmeno a perdonare, a non vendicarsi, ma solo a non credere, dopo, che si è fatto semplicemente giustizia, e che si è rimasti soli sulla terra, i più meritevoli, e che loro non esistono più vicino a noi.⁵⁷⁷

Vittorini riprogetta il finale, dunque, immaginando che alcuni abitanti decidano di andar via per seguire i «re nuovi», cioè i partigiani, lasciando nella miseria coloro che avevano invece voluto rimanervi: la «vita partigiana» affascina dunque coloro che non l'avevano vissuta perché appare loro come un'«occasione perduta». Questo sintagma, tuttavia, può anche avere un altro significato, che combacerebbe con quello che sarà il nuovo finale: potrebbero, infatti, non essere gli abitanti del villaggio ad aver perso un'occasione, bensì la «vita partigiana» sarebbe essa stessa un'occasione perduta, dal momento che non tutti vi avevano aderito.

Non possono tuttavia sfuggire le numerose differenze con un altro appunto (già citato), contenuto della seconda pagina della cartelletta di colore arancione che raccoglie una parte dei manoscritti AM2.II, anch'esso relativo al finale, e collocabile grosso modo in contemporanea con la stesura dei manoscritti vergati con penna biro rossa (si veda la Figura 8):

ult. Capitolo = villaggio dei consumi.

Luci al neon. Scritte luminose. Negozio di alimentari con la scritta Negozio di mercerie id. Negozio (e abbigliamento) Anche Cerro ha una scritta (falegname) eppure non fabbrica che bare. E al bar la scritta in rosso nel davanti più una bianca - più, lungo tutto il fianco una gialla e sulla porta d'ingresso un cassone smaltato a smalto bianco con sopra lo st Motta - e lo

⁵⁷⁷ Il testo è disposto sulle pagine come segue (cfr. Figura 7): una parte (fino a «alla miseria») sulla p. 490; la frase che parte dalla freccia è invece scritta in verticale sul margine destro della p. 490, con la freccia che parte da «re nuovi», e infine l'ultimo blocco di testo è sulla p. 491.

stemma milanese di Motta pieno di ge e gelati dentro d'estate e inverno. C'è il frigorifero al banco. C'è la brina gelati. C'è ~~tro~~ un rombo che esce dalle finestre e le porte a smembrarsi per la valle tra le cinque pom. e mezzanotte circa dal petto d'organo di un juke-boxe e c'è un televisore sotto cui ogni sera si raccolgono tutti ad averlo per prospettiva (simulacro di vita invece della vita stessa) Ma c'è poca gente e per lo più vecchi o di mezza età, qualche bambino e gioventù vera e propria niente - non braccia da lavoro e non miele di vita.

Si condensano in questa annotazione tutti i motivi che Vittorini diluirà sia nel discorso tra i cacciatori e gli abitanti del villaggio, sia nell'epilogo del romanzo, nel quale la lirica notte dei morti è trasformata in un elogio della modernità sotto la forma di lungo elenco di comodità e innovazioni. Si osservi l'*incipit* dell'epilogo, la cui prima redazione è presente nella c. 37 di AM2.II e verrà in seguito riproposto, con varianti minime, nella successiva redazione dattiloscritta dell'aggregato E (contenuto in AB):

Il tempo passa, è passato, è venuto l'autunno, poi l'inverno, poi il marzo, ~~l'aprile~~, il giugno, l'estate, \l'agosto/ e di nuovo l'autunno, il 47 e il 48, ~~il governo~~ la guerra fredda, il piano Marshall, ~~il ponte aereo per Berlino, il 18 aprile, il governo democristiano, il bikini~~ \Rita il ponte aereo per Berlino, Rita Hayworth, / il 18 aprile, il governo democristiano, il ponte aereo per Berlino; [...] \poi è venuta e andata Rita Hayworth, è venuto e andato il «Terzo Uomo» con Orson Welles, il turboreattore, / è venuto il camion chiamato Leoncino, sono venute le Vespe, ~~sono venute~~ e le lambrette, il frumento è salito tre volte di prezzo \costo/, le spiagge i metalmeccanici hanno ottenuto un nuovo \nuovo/ contratto nazionale, i giovani miliardari i porti dell si è ~~avuto~~ \c'è stato/ un attentato a Togliatti, c'è stato uno sciopero generale per l'attentato a Togliatti, [...]

Dalla lettura del lungo elenco – al quale si aggiungono, nella parte successiva, cassata, che non abbiamo riportato, la creazione della polizia celere, l'operato Scelba, le migrazioni

da sud a nord per lavoro – che condensa la storia del 1948, con tutti gli eventi che avevano caratterizzato quell'anno, da quelli politici ai fenomeni di costume, emerge come la liricità dell'epilogo precedente sia stata disciolta in una più schematica enumerazione di elementi: lo stile elencatorio che aveva caratterizzato l'elaborazione del romanzo sin dalle prime fasi di stesura viene dunque mantenuto, ma usato per un fine diametralmente opposto a quello osservato in precedenza, cioè non più per esprimere un movimento ciclico, ridondante, lirico, bensì per mostrare il rapido susseguirsi di eventi, oggetti, strumenti, personaggi, che concorrono a delineare il ritratto in perenne evoluzione della modernità.

L'elenco verrà nuovamente riproposto nelle cc. 20 e 19 di AM2.II, questa volta affidato alle parole di Carlo il Calvo allo zio Agrippa, che vengono descritti in questi termini da Finocchiaro Chimirri:

emblematici quantunque dai significati opposti: lo zio Agrippa e Carlo il Calvo. Lo zio Agrippa vive dentro un suo sogno per quale lo scopo della vita si esaurisce nel continuo viaggiare che gli dà il mezzo di incontrare «gli altri» (la riunione delle battute iniziali); Carlo è il simbolo dell'uomo tecnologico del nuovo mondo, cui partecipa attivamente e anche ambiguamente [...].⁵⁷⁸

Carlo descrive la nuova vita degli abitanti del villaggio allo zio Agrippa,⁵⁷⁹ nel tentativo di notare come, benché ci si convinca che nulla cambi negli anni, le cose cambiate sono in realtà molte («ognuno che si sia fissato su qualcosa non si accorge nemmeno che intorno a lui ha luogo un mutamento»), AM2.II, c. 35):

Molto meglio. Hanno luci al neon. Hanno scritte luminose. Hanno diversi \ dei negozi che hanno aperto, oltre all'Enal. Una panetteria. Un Uno negozio di alimentari, ch'è anche panetteria. Uno anche il fo panetteria. Uno di mercerie. Una drogheria. ~~Li hanno aperti che prima le donne che prima avevano le banca~~[relle] Ha cominciato una donna. E E tutti con scritte luminose. Pure quello che teneva la dove avevano una

⁵⁷⁸ Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 64.

⁵⁷⁹ Intorno all'incontro fra i due si sviluppa un discorso in merito alle stazioni, in larga parte ristrutturata dopo la guerra, e ora al centro non dei viaggi di coloro che cercavano di guadagnare con il mercato nero (si ricordino le descrizioni inserite all'inizio del romanzo), bensì dei viaggi di coloro che migravano da sud a nord per lavorare e, viceversa, da nord a sud, per le vacanze: «il tempo è passato anche nel modo di essere un viaggiatore», scrive l'autore nella c. 35.

~~tettoia per lavorare fabbric[are] lavorare agli infissi e *** sotto~~
~~\ sotto/ a cui lavoravano per gli infissi delle case e il mobilio ora~~
~~e' adesso ora è con una scritta che la sera si accende in rosso in~~
~~azzurro \ celeste/, FALEGNAME, con quello e con quello ha il suo~~
~~factotum di prima che la tiene ora se ne occupa in pro[prio] ora la~~
~~tiene in proprio. E il bar E quella che era la mesquita ora è un bar~~
~~vero e p[roprio] il bar, quello il locale che era più \ una/ mesquita che~~
~~bar di campagna che veramente un bar, ha una scritta in rosso~~
~~su tutto il davanti più una di luce gialla \ non colorata gialla/~~
~~sopra la porta e una gialla \ azzurra/ che corre lungo il fianco,~~
~~sopra alle due finestre del fianco, dicendo \ in verticale sullo~~
~~spigolo del fianco che dice/ Gelati Motta come lo dice sia un~~
~~cassone a smalto bianco che sta sull'ingresso, Motta, Motta, ed è~~
~~pieno e ha dentro con lo stemma milanese Motta \ e ha la/ M~~
~~milanese a stemma su ogni lato di Milano o Motta che sia che fa~~
~~stemma su ogni lato e su ogni gelato o semifreddo che ne viene~~
~~tirato fuori in bicchiere di carta estate o inverno in un bicchiere~~
~~di carta nel suo bicchiere di carta. Ora, nel bar, c'è il frigorifero~~
~~al banco. E' la birra gelata c'è gelata \ al gelo/. L'acqua stessa~~
~~del rubinetto c'è gelata ghiacciata al gelo, c'è inoltre un flipper~~
~~con quindici [c. 19] scatti di punti, quindici, fino a 5.000.000 di~~
~~€[totale]-*** cinque milioni di totale. fino a darti la soddisfazione~~
~~di vedere accendersi in centro d'una sirena una cifra quindici[ci]~~
~~\ milionaria/. [...] [AM2.II, cc. 20-19]⁵⁸⁰~~

L'esordio del discorso di Carlo è entusiastico: egli, che già nelle precedenti edizioni aveva rappresentato una incursione del mondo esterno all'interno della vita agricola del villaggio, ora osserva con estrema soddisfazione quanto nel villaggio era mutato nel corso degli anni e quanto la vita dei suoi abitanti ne avesse tratto giovamento. I mutamenti sono tutti riportati a quelle piccole comodità che avevano reso più gradevole il lavoro e il tempo

⁵⁸⁰ Anche nella scena 6 del romanzo scenico *Le città del mondo* si trova un riferimento alla Motta assente invece nella redazione romanzesca: ciò prova come la fascinazione per l'industria rappresenti un'acquisizione "tarda" da parte di Vittorini, o che comunque l'autore abbia avuto bisogno di tempo per sedimentarla e trasferirla nelle proprie opere.

libero, le luci al neon per segnalare un'attività commerciale, i gelati e la birra fredda: in una parola, l'omologazione al resto d'Italia;⁵⁸¹ i grandi rivolgimenti storico-sociali sono lontani dal villaggio, eppure fanno sentire la propria eco nella quotidianità:

«Sono insomma rientrati in carreggiata...»

«Più o meno. E senza che sia si sia dovuto ricorrere alla forzare la mano. Senza fatti incresciosi. Senza storie. Lasciando semplicemente che mutassero da sé». [AM2.II, cc. 32-31]

«[...] Ora sarebbe risolto lo stesso, col modo in cui le cose si sono messe, ~~la vita che si facilita l'industria che si sviluppa, la e vita che si facilita in città che si facilita città che s'ingrandiscono~~ [...] \ e le campagne per contro che vanno indietro.» [AM2.II, c. 30]

Vi è tuttavia un elemento che Carlo constata con delusione, il fatto che il villaggio si sia progressivamente svuotato di abitanti, rimanendo all'interno di un'economia sostanzialmente agricola, per via della diaspora urbana: «Andati tutti i più giovani, tranne l'ex suo amico ed ex suo nemico, e la donna ch'è con lui... La moglie? La moglie. E tranne le messinesi» (c. 18). I giovani, infatti, sono tutti in città,⁵⁸² e quando vengono al villaggio in visita ai genitori vanno via «senza nemmeno aver guardato cos'è che padre e madre coltivano» (c. 18), «Sicché nel villaggio c'è birra fresca, c'è musica fresca, ma non c'è gente fresca, non braccia fresche per il lavorare né facce che rinfreschino lo stare in compagnia» (cc. 18-17).⁵⁸³

Essi avevano sacrificato le utopie comunitarie e il paese "vecchio" che si erano fabbricati⁵⁸⁴ per abbracciare, come dice Carlo il Calvo allo zio Agrippa, «un movimento di cose che può essere buono, può essere cattivo, ma non lascia certo il tempo che trova»: in tal modo, gli abitanti del villaggio erano sì entrati a far parte della Storia e partecipavano al boom economico e tecnologico, ma avevano dovuto rinunciare alla possibilità di «costruire qualcosa nella concordia»⁵⁸⁵ della vita comunitaria. La scelta di

⁵⁸¹ Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»*, cit., p. 79.

⁵⁸² Si veda quanto scrive Vittorini in *Tre testi per una rivista internazionale*, in particolare il punto *L'uomo è stato contadino*, «Il menabò», 7, 1963, pp. 189-191, ora in *LAS* 2, pp. 1049-1051: «Dal '59 circa è una fuga generale, e non semplicemente dal lavoro agricolo [...] ma da qualunque occupazione anche di fabbrica o di bottega che costringa a vivere a livello di vita di campagna».

⁵⁸³ Le citazioni ora riportate non rendono conto delle minime varianti presenti sul manoscritto.

⁵⁸⁴ Essi, infatti, non erano una «riunione», come idealisticamente lo zio Agrippa credeva, bensì una «comune» (AM2.II, c. 25).

⁵⁸⁵ Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione*, cit., p. 91.

abbandonare le campagne è sentita da Vittorini come un problema centrale del dibattito contemporaneo, tanto che alla “fuga dalla terra” dedica il primo punto del suo progetto di rivista internazionale:⁵⁸⁶

Non è che si sfugga dal lavoro agricolo, dai particolari disagi e dalle particolari ristrettezze economiche connesse a questo lavoro: ma dalla tristezza della vita nella solitudine della campagna o dei piccoli centri, dalla meschinità sociale di tale vita, dalla meccanicità dei rapporti che in essa hanno luogo: si fugge insomma da una forma di civiltà (civiltà contadina) sentita ormai dai contadini stessi come arretrata e marginale, un’arcaica sopravvivenza.⁵⁸⁷

Un dato interessante è costituito dal fatto che le cc. 18-17 abbiano avuto una precedente redazione nella c. 4 dello stesso manoscritto AM2.II, dalla quale si evince come Vittorini non sia approdato in maniera diretta alle considerazioni affidate alla voce di Carlo: la c. 4, infatti, presenta gli stessi argomenti (la popolazione in diminuzione, l’abbandono da parte dei più giovani, l’arrivo di nuovi mezzadri), ma preceduti da un riferimento alla notte dei morti che invece scompare nella nuova redazione, a conferma di quanto Vittorini volesse prendere le distanze da ogni elemento simbolico del romanzo nella sua edizione precedente:

** Ma questo è in effetti già il terzo \quarto/ o il quarto \quinto/ anno ch’esse cercano di fare nel villaggio la loro festa dei morti siciliana dei morti nel villaggio dell’Appennino emili[ano] tra Emilia e Toscana che fu terra di nessuno al tempo della linea gotica, e il quarto o quinto anno che ripetono il loro discorso sulla festa siciliana dei morti, perché ogni anno, dal ’46 in poi dalla prima volta che l’hanno tenuta, [...] [c. 4]*

Scriva Raffaella Rodondi:

Ciò che è cambiato – e radicalmente – è il «fuori», il quadro storico, sociale, economico, antropologico, il mondo insomma, da «naturale» (contadino-artigiano) fatto «industriale» per effetto delle trasformazioni indotte dalle scoperte scientifiche e tecnologiche. E la letteratura potrà adempiere la sua funzione di «filtro di coscienza e di giudizio», di contestazione e di progetto, soltanto se saprà liberarsi dall’«ignoranza presuntuosa». E aggiornare

⁵⁸⁶ Ora in *LAS* 2, pp. 1012-1019 e, parzialmente, in *Diario in pubblico*, cit., p. 432-434 (in appendice). Le note di Raffaella Rodondi, ivi, pp. 1020-1024 contengono numerose informazioni circa questo progetto.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 1012.

scientificamente le sue strutture, che ancora riflettono, in sede ideologica e linguistica, l'umanesimo antropomorfo di una visione pre-copernicana («tutte le nostre metafore sono d'ordine tolemaico» annota, con fastidio e disgusto, *D[ue] T[ensioni]*, p. 96). Il divario tra la complessità del mondo, quale si è venuto organizzando sulla spinta della rivoluzione industriale, per i mezzi d'interpretazione di cui tradizionalmente dispone il letterato postula il ricorso a strumentazioni specialistiche, con «riaccentramenti specifici nella linguistica, nella semiologia, nella psicologia, nell'economia, nella sociologia, nell'etnologia, nelle scienze fisiche, nella cibernetica ecc. come in strutture conoscitive d'ordine primario (*DT*, p. 70, corsivo nel testo). Non bastano più fantasia e immaginazione – «memoria dimenticata» l'una, «vecchia cultura diventata affetto» l'altra⁵⁸⁸ – a decifrare la realtà che muta [...].⁵⁸⁹

Se dunque, gli anni '50 sono caratterizzati da una progressiva riacquisizione di fiducia nella possibilità dello scrittore di fare da “filtro” a una realtà sempre meno decifrabile («Lo scrittore è uomo che vede cose non ancora osservate, o in sé stesso, o nel mondo intorno, o in sé stesso e nel mondo intorno insieme, e che ha bisogno di comunicare agli altri la propria scoperta»⁵⁹⁰), già l'avvio del decennio successivo fa vacillare queste certezze, prima fra tutte quella della «“pertinenza storica” del proprio lavoro»,⁵⁹¹ che si accompagna ai repentini mutamenti sociali ed economici dei quali si parla nel numero 4 del «Menabò»: «un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana».⁵⁹²

Fuori dalla storia rimangono le messinesi e Ventura. Vittorini ha ormai rinunciato al mito di una Sicilia primordiale, agricola, in grado di restituire all'uomo il senso delle offese al mondo; ha ormai accolto nella sua interezza le potenzialità insite nella città moderna ed è ormai anche in grado, si potrebbe dire, di rinunciare alla Sicilia anche come metro di paragone:

È sulla metropoli che ora Vittorini fa convergere l'attenzione del lettore: la indica soltanto, si limita a suggerire che le nuove ancora inesprese immagini di liberazione dovranno nascere di là.⁵⁹³

⁵⁸⁸ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, pp. 62-64 e l'intervista dal titolo «Bisognerebbe stare zitti per diverse generazioni», a cura di P. Lischi, «La Nazione», 30 dicembre 1964, p. 3.

⁵⁸⁹ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 331.

⁵⁹⁰ Si cita un documento conservato presso il FEV e riportato da Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 333.

⁵⁹¹ Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., p. 333.

⁵⁹² Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il menabò», 4, 1961, pp. 13-20, ora in *LAS* 2, pp. 955-961, la citazione a p. 955.

⁵⁹³ Italo Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 186.

«Per Vittorini», scrive infatti Marco Forti, «si trattava di fare affacciarsi la realtà circoscritta del villaggio, ancora carica della sua epica contadina e di ricostruzione, su un'altra realtà più ampia, che includesse anche i nuovi elementi e le nuove contraddizioni, di un mondo potenzialmente industriale, in cui sarebbe andato senza dubbio ad imbattersi quello nato dal dopoguerra». ⁵⁹⁴

Le messinesi avevano ricreato una “vecchia” Sicilia anche al villaggio, ottenendo il risultato di voler riproporre, in un'epoca in cui quell'ideale di esistenza è ormai impraticabile, una vita esclusivamente contadina. Il nuovo, il giovane, il movimento, la Storia, in definitiva, passano invece per altre vie, in altri luoghi: è per tale ragione che, nel descrivere la condizione di Ventura (ormai «molle, infingardo», c. 17), l'autore ricorre proprio a queste immagini (AM2.II, c. 14):

*«Almeno avrebbe avuto se fosse scappato, un*** la possibilità di rientrare nel giro di qualche altra parte in qualche altro giro della spirale. Come gli è successo col \ ritrovarsi in mezzo a qualche altro esperimento storico» struggimento storico. «Storico?»/ «Come quello \ il fatto/ del villaggio nel 45 e fino all'agosto 46. [...] Cioè che nella vita c'è quello che è storico e quello che non lo è. è della storia e quello che non lo è ha luogo con la storia storico, della storia, e quello che non lo è.»*

Il fatto di non esser fuggito, infatti, ha sottratto a Ventura la possibilità di essere come era prima, cioè «combattivo» rendendolo «inerte e fatalista» (gli aggettivi sono cassati nella c. 16): usando i termini di *Uomini e no*, Ventura, in sostanza, ha scelto di non perdersi e perdersi insieme; non si è perso perché ha conservato la vita, ma ha abbandonato se stesso fuori dalla storia. Ventura è diventato un inetto: «bisogna che sia la Teresa a dirgli cos'è che deve fare oggi e che deve far domani», c. 10; «galleggia sgonfiato nell'indifferenza», c. 9; «un tempo non c'era nessuno come lui per pensare e provvedere a tutte queste cose. A togliere di mezzo un impedimento. A escogitare il rimedio che modificasse una situazione, con noi delle maestranze di guerra, su un fronte o su un altro, e quindi col villaggio stesso fino a che hanno avuto i terreni in comune, voglio dire», c. 9: Ventura aveva abbracciato una nuova ideologia ma, ora, ne era rimasto schiavo, e ancora di più

⁵⁹⁴ Marco Forti, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, «Letteratura», marzo-giugno 1965, pp. 67-68.

quando era venuto meno il supporto del gruppo: cfr. c. 5 «“Dicevate che l’ostacolo era lui.” “Certo ch’era lui. Cioè lui unito agli altri. O gli altri uniti a lui».⁵⁹⁵ Egli ha dunque avuto la propria condanna nella perdita della capacità di agire:

*Però è chiaro \ Tuttavia mi sembra / che ci sia differenza tra lui com'è lì ora che fa il piccolo mezzadro *** contadini e lui come sarebbe se fosse scappato nel caso in qualche nuova faccenda che avesse *** di nuovo messo in moto. Anche se ci avesse lasciato gli succedeva che lo pigliavano e ci lasciava la pelle sarebbe stato meglio. » « Voi pensate, dunque... » « Come no? Conosco fior di gente che lo penserebbe e saprebbe anche dire perché e per come \ « Ma lei prenda lui com'è lì ora e pensi se non sarebbe meglio che ci avesse lasciato la pelle fosse scappato e avesse potuto mettersi di nuovo in moto con qualcosa, o addirittura che ci avesse lasciato la pelle quella notte ch'era cercato quand'era che lo cercavano. » « Lei lo pensa » « Gliel'ho detto « Me l'avete già detto... » « Perché, « Conosco fior di gente « Ma qual è il punto? Il punto è che se fosse scappato o anche se fosse morto in quell'occasione se ci avesse lasciato la pelle sarebbe rimasto in quello che la gente chiama la storia. Mentre così com'è ora n'è uscito... » [...] per quanto mi riguarda credo che vi sia dentro sì. Vi sono Io acquisto, permuta, vendo., Chilometri di pinete anche se non per conto mio. È per conto, disbosco, costruisco, interrompo. O faccio quell[o]. È per conto di altri, sì, sì. Ma vi sono chilometri di pinete che so[no] ch'erano pineta e ora sono di villette anche per causa mia, per mio mezzo... Io appartengo a tutto un movi[mento] E c'è quello che ho fatto con quel villaggio \ e altri / ... Io appartengo a tutto un movimento che potete chiamare speculativo, però la sua non lascia certa. Mentre lui lì a che appartiene? Alla piccola proprietà... all'infingardo di cose che può essere buono, può essere*

⁵⁹⁵ Il concetto è ripreso da quello già formulato nella c. 27 (riportiamo il testo definitivo): «gli altri che avevano cominciato la cosa con lui e l'avevano tenuta su come lui, decisi e accaniti come lui, fino a quell'ultimo momento in cui era venuta fuori la differenza tra loro che potevano andarsene e lui che non poteva decidere che di restare».

*cattivo, ma non lascia certo il tempo che trova. Mentre lui li \ a
cos'è/ che appartiene?...»* [cc. 14-13]

Al centro del discorso vi è dunque quella lotta per il nuovo che aveva animato tutte le iniziative vittoriniane di quegli anni, come si evince dalla lettura di una porzione di testo cassata nella c. 14: «L'uomo invece cambia, e tutto quello che ha pro o contro quello che lo ~~cambia~~ \ ~~porta a cambiare~~ sarebbe la storia. Credo che sia ~~questo~~ così...». Quella “novità” cercata nel campo editoriale si era infatti riverberata in tutti gli aspetti della società contemporanea, e Vittorini tenta ora di intrecciare temi e forme proprio per non lasciare che la letteratura rimanga indietro. Ragionando in termini simbolici, dunque, Ventura rappresenta il vecchio romanzo ottocentesco, mentre gli eventi storici che si erano consumati tra la metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 avevano reso manifesta la necessità di un superamento anche di questa forma espressiva.

Si può inscrivere all'interno di questa congerie di mutamenti anche il cambio del nome di Siracusa in Teresa. Nel descrivere “lo strazio delle madri” per la morte della donna, nell'edizione del 1949, l'autore aveva infatti dichiarato che la donna si chiamava Lucia, nell'edizione del 1949, l'autore aveva infatti dichiarato che la donna si chiamava Lucia, il nome della santa patrona di Siracusa, appunto, e dunque il pianto per Siracusa era il pianto di tutte le Lucia. Cambiare il suo nome in Teresa significa invece evitare l'associazione con la città d'origine di Vittorini e la conseguente allegoria che potrebbe derivarne, in coerenza con la scelta di allontanare dalla propria poetica il mito positivo di una Sicilia contadina che, anche nel caso della c. 8, costituisce un discorso metaletterario:

*Neanche lei ch'è lei, e ~~che~~ tira lui lo stesso che tirasse un carro,
~~ma non ha più,~~ ma ha ormai lo ~~sprint~~ di uno slancio ~~ch'è di~~
~~massaia piuttosto~~ \ ~~ch'è~~ propriamente/ di massaia, ~~mica d'altro~~
\ ~~mica più della Siracusa che era:~~ per ~~arrangiarsi,~~ contrattare,
~~per~~ ~~arrangiarsi~~ vender bene il \ suo/ latte, per farsi la
marmellata, ~~mica~~ migliore, per avere l'inverno tutte le scorte che
ci vogliono...*

Siracusa (cioè il mito della Sicilia) non è più la stessa Siracusa che tirava Ventura (il romanzo «autoritario»), perché ha preso il ruolo di vuoto paradigma all'interno del quale

collocare vicende ormai fuori dalla storia, volte al semplice arrangiarsi. Scrive infatti Italo Calvino:⁵⁹⁶

Il “ritorno alle madri” della Sicilia s’alternava sempre in lui con l’aspirazione al romanzo metropolitano, che per lui prendeva l’immagine d’una sua Milano, città circolare e incrocio di civiltà europee, fumosa e traversata da canali. Questa presenza topografica e atmosferica di Milano resta la cosa più bella di *Uomini e no*, il romanzo che porta in ogni sua pagina la data del terribile 1944 dell’Europa occupata; e il *Sempione* voleva essere il libro d’una Milano operaia vista dall’esterno, dalla periferia. La città resta, in ogni suo libro, da conquistare, anzi da fondare. È sempre una città futura, utopia».

Allo scrittore non resta, dunque, che prendere atto di queste rivoluzioni sociali e scriverne senza cedere a sterili critiche: l’evoluzione del romanzo, infatti, segue la linea teorica tracciata da Vittorini negli stessi anni nelle pagine del «Menabò». Si veda, infatti, quanto scrive l’autore sul numero 5, uscito nel 1962:

La letteratura ha sempre più bisogno di spostarsi dal piano della consolazione, dal piano della direzione di coscienza, dal piano della religione, su cui oggi ancora agisce purtroppo per tanta sua parte, a quello opposto delle verifiche, delle approssimazioni determinanti, delle contestazioni feconde, delle illuminazioni operative, e insomma della scienza.⁵⁹⁷

Non vi è, dunque, un fideistico attaccamento a un nuovo mito – dopo la Sicilia, dopo il mondo agrario – ma la nuova consapevolezza che occorresse prendere atto dei mutamenti antropologici in corso⁵⁹⁸ e che, ancor di più, fosse necessario studiarli nei loro

⁵⁹⁶ *Viaggio, dialogo, utopia*, «Il Ponte», cit., p. 907.

⁵⁹⁷ Elio Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, «Il menabò», 5, 1962, pp. 4-6, ora in *LAS 2*, pp. 1007-1009, la citazione a p. 1008.

⁵⁹⁸ Scrive Domenica Perrone, *Dalle Città del mondo al Manoscritto di Populonia. L’ultimo Vittorini*, in *Le cento tensioni*, cit., pp. 199-216, la citazione a p. 207: «nel progredire degli anni Cinquanta, alla continuità di tale *topos* [quello della città ideale] fa da contrappeso la consapevolezza che non si possono avanzare ipotesi di spazi e di vita comunitaria senza un’opportuna critica della realtà effettuale».

molteplici aspetti e secondo diverse impostazioni di ricerca⁵⁹⁹ per capire fino in fondo anche l'uomo:⁶⁰⁰

Ed è vero che si tratta di miserie. E che ormai la campagna ha perso importanza. E che non è col Motta e le luci al neon che ci si può illudere \.../ di averne. Tuttavia è un po' strano. Tuttavia è un po' riesce strano, che non ci siano quando ci si pensa, sempre due o tre esempi di quello che in questo caso che non si abbia da poter portare nessun esempio di quello che nel caso sarebbe uno si trovi senza nemmeno un esempio da portare di quello che diciamo crediamo che sarebbe il solito di questi casi... [c. 8]

Si passa quindi da un finale in cui il narratore decide di porre fine al racconto per evitare di ripetersi in un diario che resta fermo giorno dopo giorno fino «a un giorno in cui si arrivasse a un cambiamento e alla conclusione che sempre si può trarre da un cambiamento»⁶⁰¹ a un epilogo che, con una forzatura temporale, descrive gli effetti del boom economico. Non è più la politica, né le ideologie, ad avere il potere e la possibilità di modificare il mondo, ma la tecnologia e la tecnica, ormai «capaci di trasformare in

⁵⁹⁹ Tra tutte, la letteratura ha un ruolo privilegiato, come la revisione del romanzo dimostra, e come dimostrano anche le parole poste in apertura di *Industria e letteratura*, cit., ora in *LAS 2*, p. 955: «L'indagine che cerchiamo di condurre, con "Menabò", nella vita del nostro paese "attraverso" la letteratura, e cioè attraverso il filtro di coscienza e di giudizio che la letteratura può riuscire ad essere della vita [...] doveva portarci, presto o tardi, a raccogliere dei testi che ci consentissero di vedere a qual punto e "cose nuove" tra cui oggi viviamo [...], per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di novità nell'immaginazione umana». Si veda in proposito anche Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 104-105: «Industria e letteratura – intervento e fascicolo del «Menabò» sono un progetto interamente vittoriniano – non fa che riassumere l'intero quadro nella formula della transizione da un'antropologia di matrice agraria ad una che ha il suo centro nell'industria. Il nodo, lo si comprende bene, non investe solo la letteratura in quanto produttrice di oggetti astratti, ma il potenziale simbolico della lingua – letteraria o meno: il confine si assottiglia – e il ruolo che essa ricopre nelle dinamiche della società e della comunicazione».

⁶⁰⁰ Senza pretesa di esaustività, poiché l'argomento richiederebbe uno spazio ben più ampio di una nota, segnaliamo che è possibile collegare questi interessi vittoriniani con quelli, contemporanei, di Walter Benjamin, in particolare con gli scritti che confluiranno in *Angelus novus*. La vicinanza teorica fra i due è ravvisata anche da Gian Carlo Ferretti, in *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 67: «l'abbattimento della barriera tra la casta degli scrittori (sacerdoti) e le masse (fedeli), che con la loro "anonima servitù" hanno per secoli reso possibile la nascita dei capolavori del passato, di un'arte di *élite* fondata sulla situazione privilegiata delle classi dirigenti [...]». Nota poi Ferretti, *ivi*, p. 70 che alcune delle argomentazioni di Benjamin sono presenti *in nuce* nel «Politecnico» vittoriniano.

⁶⁰¹ *DMI*, p. 487. Vittorini spiega, in maniera indiretta, questo nuovo finale nelle *Due tensioni*, laddove, elencando le caratteristiche del romanzo moderno dice che una è proprio «la supposizione che prima e dopo dell'opera vi sia la realtà «dell'empiria» (Szondi) da cui l'opera emerge senza staccarsene completamente, e di cui essa è parte, manifestazione parziale, non interpretazione (o rappresentazione) integrale, e che l'opera lascia capire che continua dopo ch'essa è finita, e che l'opera dà per suo contesto necessario entro al quale, ed entro alla conoscenza (comune o no) del quale si può solo capirla, e a cui l'opera rimanda continuamente e continuamente si riferisce anche per essere apprezzata».

profondità l'intera società, la ricchezza delle famiglie, i percorsi formativi, i costumi e persino la morale»:602

La novità, si rese conto allora Vittorini, non consisteva soltanto nella pace e nella democrazia, nella libertà e nella costituzione, ma agiva assai più pervasivamente e in profondità, liquidando quella piccola e spesso meschina cultura paesana, sulla quale poggiava il sistema economico e sociale dell'universo contadino, e puntando sullo sviluppo dei centri urbani e dell'industrializzazione, sulla crescita del reddito familiare e dei servizi – scolastici, sociali, sanitari ecc. –, che tutti insieme avrebbero letteralmente stravolto il mondo com'era, obbligando ognuno a modellare comportamenti e valori in un modo totalmente inedito, che letterati e intellettuali avrebbero dovuto contribuire a disegnare, protagonisti di un neo-umanesimo letteralmente da rifondare.

In questo mondo sconosciuto un ruolo decisivo lo avrebbe svolto la tecnica e con lei la tecnologia, davvero «liberatrici», nel senso che avrebbero scardinato regole e pregiudizi del passato, consentendo alla «creazione artistica» di riconquistare valore, «in quanto produce “esempi”, “campioni” di denaturalizzazione (artificializzazione), umanizzazione, desacralizzazione, defrustrazione (disalienazione), e insomma vera e piena realizzazione» (2T 156).603

Vengono dunque a maturazione, nel nuovo finale, le riflessioni dell'ultimo Vittorini, quel passaggio che passa dall'utopia del socialismo spontaneo della prima edizione alla consapevolezza dell'onnipresenza – un'idea, questa, che per Calvino604 è di ascendenza marxiana – dell'“industria” come “natura”, nuova totalità del mondo che toglie spazio persino al dramma di un omicidio:

*Per la rabbia che fa anche a paragone viene subito da dirlo.
Esattamente Eh, eh. Esattamente il contrario... Ma di \che/ cosa?
Mi risponda \un po'/ lei. Di che cosa? [c. 8]*

Marie Fabre fornisce una spiegazione connessa alle questioni socio-politiche affrontate da Vittorini nel romanzo: «progresso tecnico e progresso politico e umano non coincidono»605 e ciò è dimostrato dal personaggio di Ventura, che si oppone «tanto al “solito” ammesso a priori ideologicamente – la proprietà privata e il guadagno incoraggiano il coinvolgimento degli individui nella loro attività –, quanto ai vecchi

602 Cesare De Michelis, *L'ostinata modernità di Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 87.

603 Cesare De Michelis, *Prefazione*, in Elio Vittorini, *Le due tensioni* (2016), p. 12.

604 Italo Calvino, *Vittorini e “Le donne di Messina”*, in «La Fiera Letteraria», XL, 6, 14 febbraio 1965, p. 12.

605 Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»*, cit., p. 81.

fondatori del villaggio». ⁶⁰⁶ A ciò Fabre aggiunge anche un «corollario», connesso a quella ricorrente «perplexità» che si ravvisa nell'ultimo Vittorini ⁶⁰⁷ e a quella contraddizione interna fra la dicotomica interpretazione che lo scrittore fornisce della realtà (in particolare la coppia vecchio *vs* nuovo) e la «forza prorompente della sua letteratura utopica», fondata proprio su un «passato immemorabile»:

Come accade spesso, la scrittura creativa raccoglie però le contraddizioni che discorso pubblico tende a levigare, e l'epilogo delle *Donne di Messina* non è soltanto il risultato dell'idea di «letteratura non indicativa» accarezzata da Vittorini nell'ultimo periodo: vi trapela anche la «perplexità» dell'autore, una perplexità che si formalizza come ambiguità e concorre a fare di questo libro ibrido un caso letterario a parte. Il discorso industriale vi si configura in una rappresentazione che riesce a captare, sotto il discorso manifesto dei personaggi, le incertezze latenti rispetto all'uomo a venire, dal momento in cui Vittorini cerca, nella tensione verso una “totalità” industriale da rappresentare, di mostrare gli effetti a catena del progresso nel passaggio da una cultura all'altra. ⁶⁰⁸

Vi è, però, un'altra possibile interpretazione, che proponiamo alla luce delle riflessioni fatte nel corso del capitolo. Alla volontà di muoversi «a fare conoscenze nuove» con la quale si chiudeva l'edizione del 1949 lo scrittore sostituisce ora un dubbio che rimane senza risposta, il dubbio su chi o cosa sia ora Ventura, o meglio, di chi o di che cosa egli sia ora il contrario. Il lettore, dunque, non è più invitato a proseguire, insieme allo stesso scrittore, nella ricerca avviata, ma è posto dinanzi a uno scrittore che non sa più fornire risposte al suo pubblico e che esterna apertamente i propri dubbi irrisolti: l'annichilimento del narratore autoritario, intorno al quale si era svolta larga parte della riscrittura, trova ora pieno compimento.

Al centro del dubbio, per altro, vi è proprio quell'eroe romanzesco che Vittorini aveva voluto eliminare dal nuovo romanzo, e dunque si potrebbe pensare che la domanda possa essere integrata con un'altra, equivalente: cosa se ne fa, ora, il narratore (e con lui il lettore) di un eroe che non è più eroe?

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Questa considerazione ha chiaramente come sfondo quanto Francesco Leonetti scrive in «Menabò 10»: «Il suo lavoro di composizione negli ultimi tempi pareva identificarsi con la perplexità: perplexità pura, tale che su una frase o su una nozione ci potessero essere tutte le interpretazioni possibili (Francesco Leonetti, *La conversazione con Vittorini*, «Il menabò», 10, 1967, p. 109).

⁶⁰⁸ Marie Fabre, *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»*, cit., p. 82.

CAPITOLO 6

L'edizione *ne varietur* e la sua ricezione.

Nel capitolo precedente si è volutamente tralasciata una dettagliata trattazione dello scartafaccio AB, che rappresenta l'ultimo testimone con varianti manoscritte prima della stampa. Questi materiali, la cui natura si potrebbe accostare a quella delle tessere di un mosaico, dal momento che mettono insieme e riducono a unità (usando diversi espedienti: fotocopie, strisce di carte incollate su parti di testo precedentemente cassate, innesti di nuovi fogli e infine nuove, benché minime, correzioni⁶⁰⁹) il lungo processo revisorio e di riscrittura, rendono conto degli ultimi aggiustamenti prima di mandare in tipografia il testo, dal quale risulterà l'edizione *ne varietur* del 1964, che conclude il lungo e travagliato *iter* del romanzo: oltre a ulteriori varianti, per lo più minimi aggiustamenti stilistici, l'autore fornisce in AB alcune indicazioni relative alla *mise en page*, che troveranno accoglienza nell'edizione.

In corrispondenza della c. 4 (che contiene l'originaria p. 7 di *DMI*) l'autore chiede che vengano eliminati tutti i titoli e che ogni capitolo – il cui numero andrà posto «fuori in alto» – prenda avvio a pagina nuova: un mutamento che concorre a determinare, anche su un piano macrostrutturale, i decisivi mutamenti dell'opera, che ora risulta dunque composta da *singoli* capitoli isolati e priva di quelle guide interpretative, i titoli, appunto, che costituivano parte integrante della componente allegorica del testo, oltre che di quella studiata e manifesta alternanza tra i capitoli dedicati allo zio Agrippa e quelli dedicati al villaggio.

La struttura del romanzo, oltre a essere snellita dall'eliminazione dei titoli, è anche drasticamente semplificata, in quanto in coda al volume non ci si trova più dinanzi al lungo indice di *DMI* (tre parti, suddivise in venti “sezioni” con titolo, che a loro volta

⁶⁰⁹ Dalla collazione è emerso che, oltre a riportare le correzioni precedentemente apportate con biro rossa nei testimoni AD3, l'autore ha inserito in questa sede alcune altre varianti, per lo più soppressioni o sostituzioni, volte a eliminare gli incisi e a semplificare ulteriormente il lessico. Riteniamo che l'inserimento di queste nuove correzioni sia contemporaneo al lavoro di copiatura delle correzioni precedenti.

riuniscono un numero variabile di capitoli), bensì a un indice a tre voci che indicano l'avvio di ciascuna delle tre parti di cui si compone ora il romanzo: Parte prima, Parte seconda, Epilogo. Non siamo in grado di dire se questa sia una scelta redazionale o una richiesta dell'autore, è tuttavia evidente la volontà di non scindere più il romanzo in "sottounità" quasi autonome fra loro, e di mantenerne invece l'unità narrativa. Commentando questa scelta, Finocchiaro Chimirri sostiene che «La caduta del titolo di ogni capitolo elimina quel carattere antologico e autonomo che i capitoli stessi sembravano avere nella prima redazione, e instaura, anche visivamente, quella organicità sotterranea su cui i fatti prendono corpo»;⁶¹⁰ opinione confermata anche da Amoroso: «I capitoli senza più titoli si serrano organicamente per un amalgama che da diviso è divenuto di fondo, e perdono l'antologico aspetto di monodie autonome».⁶¹¹

Evidente è, dunque, la contraddizione con quanto si afferma nel risvolto di copertina:

Se la struttura narrativa è la stessa, essendosi l'autore proposto solo di migliorare il romanzo in rapporto al suo genere, sono, però, diverse la parabola e la tensione delle vicende rappresentate.

Come in seguito avrebbe fatto in numerose dichiarazioni e interviste (alcune di esse sono già state riportate nel capitolo precedente), Vittorini mette in risalto la scelta di mantenere intatta la struttura del libro, evidenziando come la novità non risieda in uno stravolgimento del "contenitore", ma nella rimodulazione dei contenuti: con la conseguenza, tuttavia, nota Oreste Del Buono, che quei mutamenti che Vittorini aveva ricondotto al solo contenuto del romanzo, in realtà portano a un «complesso [...] diversissimo: dall'alterazione di un fattore l'intero prodotto risulta radicalmente trasformato».⁶¹² Simile è l'opinione di Guido Guglielmi, che ritiene come la novità del romanzo sia «ideologica e stilistica».⁶¹³

Le affermazioni vittoriniane suonano, per altro, come una giustificazione per eventuali recriminazioni, e per due ragioni. La prima è prevenire le critiche negative sulle fallacie della trama e sul poco equilibrato impianto diegetico, e dunque replicare le riserve che tanti avevano rivolto a Vittorini all'indomani dell'uscita di *DMI*. È tuttavia significativo il fatto che, a differenza di quanto accaduto in occasione della precedente edizione, *DM2*

⁶¹⁰ Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, cit., p. 47.

⁶¹¹ Giuseppe Amoroso, *Le due redazioni de «Le donne di Messina» di Elio Vittorini*, cit., p. 481.

⁶¹² Oreste Del Buono, *I romanzi di fine d'anno*, «Notizie letterarie», gennaio 1965, p. 27.

⁶¹³ Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 46.

riceve in larga parte critiche positive, nelle quali i recensori mostrano di apprezzare l'equilibrio ritrovato e, soprattutto, contestualizzano l'opera all'interno dei mutamenti intervenuti nella poetica vittoriniana apprezzando lo sforzo dell'autore di riscrivere il romanzo senza tuttavia stravolgere un'opera che aveva una sua precisa ragione storica. Tante recensioni, infatti, inseriscono il discorso sul nuovo romanzo all'interno di una più ampia ricognizione riguardo all'intera opera vittoriniana, comprese le iniziative editoriali, quasi che il romanzo condensasse tutto ciò che Vittorini aveva messo in atto fino a quel momento. Rispetto alle recensioni degli anni '40, che spesso proponevano confronti qualitativi con le altre opere vittoriniane (specialmente con il riuscitissimo *Conversazione in Sicilia*) e non con la precedente uscita in rivista, dunque, è ora fondamentale fare un bilancio più che giudicare.⁶¹⁴ Lo si evince chiaramente dalle parole di Ferdinando Giannessi:

Ma parlare del narratore e dimenticare il resto della sua attività sarebbe inutile; e sarebbe impossibile rendersi conto di questo libro come di ogni suo altro libro «di invenzione» ignorando i sottintesi critici, ideologici e teorici che – condizionandone l'impianto – spesso direttamente si riflettono sulle singole pagine.⁶¹⁵

Il secondo motivo per il quale Vittorini pare giustificarsi è il fatto che egli era pienamente consapevole della possibile critica di incongruenza tra questo romanzo e le sperimentazioni e le ricerche parallelamente condotte in altri contesti, primo fra tutti il «Menabò». Vittorini aveva infatti riscritto il romanzo al solo scopo di sistemare *retroattivamente* gli errori che il libro aveva già nel '49, come a voler riscrivere la propria storia passata con la consapevolezza del “poi”:

Già, la prima stesura, uscita nel '49, la rifiuto, la trovo sbagliata. La nuova stesura è stata corretta e riordinata nella prima e completamente riscritta nella seconda parte. Quel gruppo che, nella confusione del dopoguerra, crea un tentativo comunitario, non rappresenta più la società, ma solo se stesso nella società. Non ci sono più pesanti allegorie...

Però ho rispettato il mio linguaggio di allora. Insomma ho mutato il significato – perché non rispondeva più alle mie idee sul lavoro narrativo – non lo stile. Ecco, se potessi metterei in calce al data del '49, non quella del '64. Il fatto di avere alle spalle qualcosa che apparteneva

⁶¹⁴ Occorre tuttavia mettere in rilievo il fatto che, a fronte delle numerose recensioni relative a *DM1* conservate nel il FEV (busta 15, fasc. 6, sottofasc.12), le recensioni su *DM2* sono in numero estremamente esiguo.

⁶¹⁵ Ferdinando Giannessi, *Vittorini ha riscritto «Le donne di Messina» confermando il suo impegno teorico e politico*, «La Stampa», 18 novembre 1964, p. 11.

alla vecchia cultura, ma che, anche come vecchia cultura, suonava falso, mi preoccupava, era di ostacolo al mio lavoro di ricerca.⁶¹⁶

La ragione di questa scelta, oltre a essere determinata dalla volontà di lavorare sempre all'interno della stessa forma-romanzo che egli aveva predisposto per *Le donne di Messina*, è dunque da ricondurre alla consapevolezza che la ricerca laboratoriale contemporaneamente condotta in altri campi della cultura («come insieme di scienze e tecniche»⁶¹⁷) era limitata, in letteratura, dall'arretratezza dei suoi strumenti: «Oggi che funzione ha la letteratura? Di mediatrice tra le cose scoperte fuori di essa e i lettori. Abbellisce fenomeni scoperti altrove...», dichiara Vittorini nella stessa intervista.⁶¹⁸ E continua:

Non possiamo metterci così, di punto in bianco, a inventare delle strutture nuove per cercare di rimediare a questo crollo generale, a questo depotenziamento dell'arte... Purtroppo scriviamo come gli indiani nelle riserve vanno a caccia del bisonte. Ormai la letteratura è diventata come un parco nazionale, dove ci sono gli scrittori che scrivono per chi si vuole dilettere di visioni antiche, passate. Ma io non voglio essere un indiano; cioè sì, mi adatto anche ad esserlo. Ma voglio sapere qual è la mia malattia, di che cosa muoio...⁶¹⁹

Mantenere la struttura del vecchio romanzo, dunque, significava da una parte riconoscere i limiti intrinseci di questo strumento di analisi della realtà – ed è per tale ragione che egli avrebbe voluto mantenere l'indicazione della precedente data di pubblicazione e non la nuova⁶²⁰ – ma al contempo rispondeva alla impossibilità di astenersi dallo scrivere, perché consapevole della necessità di procedere nella ricerca:

Allora non scriviamo più? No: si scrive perché non se ne può fare a meno, ma si tratta di valutare il nostro lavoro senza avere la presunzione che sia importate. [...] Al giorno d'oggi, ripeto, ogni volta che salta fuori una nuova disciplina è terreno tolto sotto i piedi dell'arte.⁶²¹

⁶¹⁶ *Siamo indiani nelle riserve*, intervista a cura di Alfredo Barberis, «Il Giorno», 28 ottobre 1964, p. 9, ora in *LAS 2*, pp. 1068-1071, la citazione a p. 1068.

⁶¹⁷ Elio Vittorini a Italo Calvino, 20 dicembre 1963, in Elio Vittorini, *Cultura e libertà, saggi, note, lettere da «Il politecnico» e altre lettere*, cit., pp. 376-381, la citazione a p. 377.

⁶¹⁸ *Siamo indiani nelle riserve*, cit., in *LAS 2*, p. 1069.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ Ciò che invece si nota nell'opera è invece non solo l'indicazione «nuova stesura» nel frontespizio, ma anche la scomparsa delle precedenti indicazioni delle date di composizione («nov. '46 – dic. '49»), elementi che inducono a credere che queste decisioni non siano state prese dall'autore ma dall'editore.

⁶²¹ *Siamo indiani nelle riserve*, cit., in *LAS 2*, p. 1069.

Vittorini non rinuncia, dunque, a riconoscere alla letteratura un ruolo nella civiltà («Se è ancora possibile il romanzo? Beh, si deve scrivere quello che si può. Però sapendo di essere condannati»,⁶²² dice l'autore nella stessa intervista), ma ha anche piena consapevolezza della necessità di un rinnovamento, e non per la “salvezza” del romanzo, ma per garantire alla *letteratura* tutta un ruolo nella contemporaneità:

Se riesce a sopravvivere, è bene; e se no, pace all'anima sua! Il romanzo è solo una struttura storica, che la letteratura ha generato sotto l'influenza di una certa società, a un certo preciso momento [...]. Quello che a noi importa non è di salvare il romanzo, ma di salvare la letteratura in sé, o meglio, di ridarle una funzione che le consenta di essere ancora operativa.⁶²³

Nel risvolto, infatti, l'autore si serve anche di una delle parole a lui più care nel frangente storico dei primi anni '60, *tensione*, per descrivere in cosa il nuovo romanzo sia diverso dal precedente: differenti sono le tensioni che animano del due edizioni del '49 e del '64, così che, pur rimanendo entro il «suo genere», l'autore ne ha mutato non solo la diegesi («la parabola»), ma anche le ragioni interne, inserendo dunque – per quanto possibile – alcuni elementi di novità. Continuando nella lettura del risvolto, che sicuramente è d'autore,⁶²⁴ emerge inoltre su quali aspetti l'autore si sia maggiormente concentrato nella riscrittura:

Le donne di Messina 1949 raccontava di un uomo che, attraverso il sentimento della propria colpa e la volontà di espiarla, riacquistava un'integrità morale. *Le donne di Messina* 1964 si configura invece, secondo l'originaria ideazione dell'autore, come la storia di un gruppo di uomini, naufraghi della guerra, che lavorano per riavere una terra, una casa, una società: un “Robinson Crusoe” del dopoguerra italiano, insomma: la rappresentazione dell'epopea dell'uomo che ancora una volta ripercorre il cammino dalla natura alla storia.

È come se l'edizione del 1949 si presentasse come un “errore”: l'inciso «secondo l'originaria ideazione dell'autore», infatti, intende mettere in rilievo proprio come i difetti della precedente edizione non fossero intenzionali, ma quasi dettati da un qualche automatismo (le strutture stesse del romanzo ottocentesco?) che l'autore non era riuscito a gestire, mentre nella nuova edizione egli ha finalmente costruito quel “Robinson” corale

⁶²² Ivi, p. 1068.

⁶²³ [Intervista radiofonica], a cura di Carla Marzi, «L'Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in *LAS* 2, pp. 1092-1094, la citazione a p. 1093.

⁶²⁴ Il testo risulta una copia quasi identica a quello affidato alle pagine della «Fiera letteraria» XL, 6, 14 febbraio 1965, p. 12 firmato da Vittorini.

che desiderava scrivere (si ricordi la dichiarazione a Italo Calvino:⁶²⁵ «Ora, dopo la letteratura della Resistenza, bisogna fare la letteratura della ricostruzione. Il “Robinson Crusoe”, bisogna scrivere il “Robinson Crusoe”»)), raccontando il passaggio dallo stato di natura a un’esistenza inserita nella storia.

Tale affermazione, tuttavia, risulta ambigua, perché può prestarsi almeno a due interpretazioni: da una parte è fuorviante perché in realtà la componente robinsoniana è ampiamente presente già nelle due precedenti edizioni – è anzi l’elemento dominante fino alla metà del romanzo – e solo in seguito lascia spazio allo sviluppo della vicenda di Ventura, pur sempre mantenendosi entro strategie narrative di tipo corale (il Registro, l’inchiesta, il coro alla fine del romanzo); dall’altra invece induce a riconsiderare il diverso uso della storia in *DM1* e *DM2*: l’autore, infatti, vuole mettere in rilievo la differenza tra la visione di *DM1*, nella quale per «cammino dalla natura alla storia» si intende la fondazione stessa del villaggio, e quella di *DM2*, in cui con la stessa espressione si indica il passaggio dalle forme “primitive” di governo e lavoro che caratterizzano il villaggio prima dell’arrivo dei partigiani a quelle “storiche” nate dall’incontro con la “civiltà urbana”. L’ambiguità è forse voluta, poiché in tal modo l’autore dichiara solo parzialmente quali siano le novità della nuova edizione: non si fa, infatti, alcun accenno ai partigiani, mentre si mette in rilievo la proposta di un romanzo autenticamente corale, che viene anzi definito «corale epico-lirico» (e difatti risulta strano che non vi sia più l’esergo tratto dall’anonima canzone, pur presente nel terzo foglio del testimone AB, che concorreva a questo scopo).⁶²⁶

A questa definizione si aggiunge inoltre, nel risvolto, anche la precisazione che questo romanzo, secondo Calvino, aveva fatto un passo avanti rispetto alla coralità verghiana, in quanto «Senza forzature drammatiche, alterazioni celebrative, ridondanze volontaristiche: ammiccante e ironico, festoso e allegro di una straordinaria vitalità musicale e figurativa». In verità, come si è mostrato nel capitolo precedente, alcuni degli aspetti qui messi in rilievo sono anzi sottoposti a una drastica riduzione nella nuova edizione del romanzo: si pensi, ad esempio, all’elemento lirico, che viene sostanzialmente limitato a poche scene, mentre si notano scelte stilistiche volte alla semplificazione e all’avvicinamento al parlato (con una felice immagine Francesco Leonetti nota come

⁶²⁵ Italo Calvino, *Le donne di Messina*, «l’Unità», 1 giugno 1949.

⁶²⁶ Si veda Francesco Leonetti, *Il terzo Vittorini*, «Paese libri», 31 dicembre 1964, p. 1: «lo scrittore ha perseguito ora una significazione corale [...] vuol essere un veleno, contro il realismo assoluto o rappresentativo...».

Vittorini abbia «pulito i suoi vittorinismi linguistici: specialmente lo scrivere scrivendo che sta scrivendo, che sta nominando»⁶²⁷), come gli spostamenti nell'ordine delle parole, la scelta di sinonimi più comuni, la riduzione dei dialoghi e delle descrizioni, l'eliminazione delle ripetizioni. Nel mettere a confronto la sola trama, senza riscontri puntuali, anche molti critici sono incorsi nello stesso errore di considerare intatta la componente lirica del romanzo. Primo fra tutti Marco Forti, che sostiene che «la componente lirica [...] è sempre parte integrante del mondo di Vittorini, e riemerge nell'«Epilogo»,⁶²⁸ associando a essa anche una certa nota nostalgica, rappresentata narrativamente dall'incontro finale dello zio Agrippa con Carlo il Calvo,⁶²⁹ il cui tono è definito «litico-meditativo»,⁶³⁰ mentre tutto intorno il mondo è in pieno cambiamento.

Corrisponde invece a verità il fatto che Vittorini abbia voluto evitare le «forzature drammatiche» e le «alterazioni celebrative» che prima investivano il personaggio di Ventura, equilibrandone ora il ruolo di comprimario insieme a tutti i compagni del villaggio. Il tutto, allo scopo di «render atto della realtà che ci circonda, e non dell'illusione dei libri che si sono letti: un tentativo che è già un intervento», scrive Oreste Del Buono, riguardo al nuovo finale, un finale rispetto al quale mette in rilievo il dubbio e la rabbia.⁶³¹

Nel risvolto, inoltre, si forniscono gli estremi cronologici del lavoro di revisione, che si sarebbe svolto in tre riprese, nel 1952, nel 1957 e nell'inverno del 1963-1964, prima della stampa nel settembre di quest'ultimo anno. Abbiamo già detto delle problematiche connesse a questa cronologia nel precedente capitolo, ma ciò che occorre ora mettere in rilievo è la continuità con la quale Vittorini lavorò al romanzo nel corso dei quattordici anni intercorsi dalla prima edizione in volume, a dimostrazione della volontà dell'autore di chiudere finalmente i conti con un'opera che, pur con le criticità e con i difetti intrinseci, tuttavia continuava a richiamare l'attenzione dello scrittore. Dichiara infatti Vittorini nell'intervista radiofonica rilasciata a «L'approdo»:

Vede, quando ci si mette a qualche nuovo lavoro, ci si dimentica in genere d'ogni lavoro già fatto. Ma una cosa che si ha l'impressione di aver fatto sbagliata uno non riesce a dimenticarla. E allora succede che si vuole correggerla per riuscire appunto a dimenticarsela.

Ciò richiede pazienza, si capisce. Ma la pazienza guardi che non è in contraddizione con

⁶²⁷ Francesco Leonetti, *Il terzo Vittorini*, cit., p. 1.

⁶²⁸ Marco Forti, *Vittorini e "Le donne di Messina"*, «Letteratura», 74/75, giugno 1965, p. 68.

⁶²⁹ Leonetti ritiene che il nucleo narrativo incentrato sullo zio Agrippa, definito «mosso, vivo, straordinario», «porti un valore di irrealismo» (Francesco Leonetti, *Il terzo Vittorini*, cit., p. 1).

⁶³⁰ Ivi, p. 69.

⁶³¹ Oreste Del Buono, *I romanzi di fine d'anno*, «Notizie letterarie», gennaio 1965, p. 28.

l'impazienza. Anzi io direi che sia l'impazienza a produrre la pazienza e che solo la pazienza possa servire l'impazienza⁶³².

Questa consapevolezza accompagna non solo la riscrittura delle *Donne di Messina*, ma l'idea globale di letteratura che l'autore aveva maturato negli anni: i limiti di questo romanzo, infatti, sono i limiti stessi della forma-romanzo, e occorreva superarli prima di passare a qualunque altro impegno. L'autore aveva, infatti, voluto ripubblicare il romanzo proprio allo scopo di dedicarsi, poi, con più libertà, a un nuovo impegno nella scrittura (parallelamente a numerose altre iniziative editoriali: la collana "Nuovi scrittori stranieri" di Mondadori; la rivista «Gulliver», mai pubblicata, ma i cui materiali hanno trovato accoglienza nel n. 7 di «Menabò»; e infine, nel 1965, il progetto della collana "Nuovo Politecnico" per Einaudi):

è stato per amore di questo libro, appena cominciato, per potervi lavorare senza più dubbi sul capo, che ho saputo impegnarmi a chiudere la partita con le *Donne di Messina*. È un libro con dentro gente che si muove e parla; è un libro in prospettiva di narrativa.⁶³³

Quel progetto, forse riconducibile al "Manoscritto di Populonia",⁶³⁴ non vedrà mai la luce a causa della morte dell'autore, così che *Le donne di Messina* finiscono per essere l'ultima opera pubblicata vivente Vittorini. Paradossalmente, è con questa opera, pur ritenuta ancora erede di una vecchia letteratura, che lo scrittore mette in atto una importante innovazione, cioè quella di pensare le opere come un laboratorio nel quale sperimentare sempre nuove possibilità: nell'immagine del *work in progress*, in definitiva, Vittorini anticipa qualcosa di simile al concetto di «opera aperta» che, negli stessi anni di uscita dell'ultima edizione del romanzo, stava teorizzando Umberto Eco, con la differenza che, rispetto a quest'ultimo studioso, il campo di tensioni entro il quale si muove e indaga Vittorini è tutto interno al rapporto tra l'opera e lo scrittore.⁶³⁵

Aspetti, questi ultimi, colti da due critici che recensirono la nuova edizione del volume, Ferdinando Giannessi e Marco Forti. Giannessi mette in risalto che tutta la narrativa vittoriniana è posta «sotto il segno dell'«opera in progresso». E progresso nel significato più ampio: per la continua maturazione dello scrittore, per il mutare dei suoi rapporti col mondo, per gli effetti di certe instancabili scoperte intellettuali che dalle sue convinzioni

⁶³² [Intervista radiofonica], a cura di Carla Marzi, cit., ora in *LAS* 2, p. 1094.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ Cfr. le note di Raffaella Rodondi, *ivi*, p. 1095.

⁶³⁵ Cfr. *supra*, p. 21 nota 67.

puntualmente rimbalzano sulla sua fantasia. Diremo di più. La “progressività” non si limita a creare inespugnabili barriere fra gli ieri e gli oggi e i domani nella carriera del narratore – che della sua attività accetta solo il presente, giudicando non sua quella del passato a meno di ricrearla come nuova – ma investe anche le opere stesse, dissociandone lo sviluppo dagli schemi abituali delle strutture narrative». ⁶³⁶ Forti rileva come il tono del finale del romanzo, sebbene lirico, «non chiude però il romanzo in un tentativo di definizione come era stato nella sua prima edizione, ma viceversa, ora che il ciclo del villaggio è chiuso, porta l'intera storia alle soglie problematiche e ben aperte dell'attualità, le stesse in cui si muove oggi culturalmente Vittorini». ⁶³⁷

Il nuovo metodo di ricerca di Vittorini è descritto in questi termini da Italo Calvino nel numero monografico di «Menabò» dedicato a Vittorini:

Importante è per Vittorini ritornare sull'affresco, coprime delle zone con intonaco e ridipingere, quasi con la mano di prima ma con la coscienza d'adesso. È il metodo con cui riprende in mano le *Donne di Messina*, e lì forse ha toccato la soluzione del problema del tempo che la letteratura occupa (nel suo scriversi, e anche nel suo voler essere letta, essere continuamente letta). ⁶³⁸

Anche Francesco Leonetti presenta questi aspetti come i più innovativi della nuova edizione:

Abbiamo dunque – con talune insoddisfazioni – una storia affascinante, ma questo libro è anche un grosso aiuto a ragionare e proporre estesamente una idea del romanzo come “creazione critica”. E in parecchi ormai pretendiamo che sia questo il maggior tema di discussione letteraria del tempo prossimo. ⁶³⁹

Leonetti rileva, dunque, un aspetto fondamentale che caratterizza *DM2*: non tanto la novità formale o diegetica, bensì la sua natura di libro *critico*, vale a dire un libro attraverso il quale l'autore mette in discussione la propria poetica e ideologia, ne conferma i punti di forza (cioè gli aspetti che, nel tempo, mantenevano la propria tenuta argomentativa e la validità) e ne rileva i difetti. Il discorso sulla nuova edizione, in tal modo, non è più solo incentrato sui meriti letterari delle *Donne di Messina*, ma spostato anche sulle sollecitazioni metaletterarie che dalla riscrittura derivano: «Ha puntato lì una sua chiave di volta,

⁶³⁶ Ferdinando Giannessi, *Vittorini ha riscritto «Le donne di Messina» confermando il suo impegno teorico e politico*, cit.

⁶³⁷ Marco Forti, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, cit. p. 69.

⁶³⁸ Italo Calvino, *Progettazione e letteratura*, «Menabò», 10, 1967, p. 83.

⁶³⁹ Francesco Leonetti, *Il terzo Vittorini*, cit., p. 1.

Vittorini, di proposito o no», e non importa se lo abbia fatto per evitarsi «la responsabilità di un libro nuovo» o per spiegare «persino i suoi movimenti intellettuali e stilistici che sono apparsi impuntati e non esaurienti dal dopoguerra ad oggi». ⁶⁴⁰

Occorre tuttavia precisare che le riflessioni vittoriniane non si svolgono solo nel campo del lavoro dello scrittore, e che in alcuni casi – per via dell’esperienza diretta – l’autore si serve dell’indagine sulla scrittura allo scopo di circoscrivere un’area che in realtà è ben più ampia:

**l'uomo oggi ha bisogno riflettere, di rendersi criticamente conto delle cose, di rifiutare e di scegliere, e invece l'arte continua a fare un discorso a-critico, un discorso autoritario, un discorso che porta a sottomettersi e ad accettare, ad identificarsi, a integrarsi – [...] * dove il bisogno massimo dell'uomo è diventato critico, di scelta e di libertà morale, l'arte potrà ancora rispondervi e soddisfarlo se ci dà delle figurazioni che stimolano anziché addormentare l'attività critica della mente umana* ^{–641}

Intorno a queste considerazioni vittoriniane, quasi che le avesse lette, ruotano alcune delle affermazioni più significative del già citato articolo di Francesco Leonetti:

Il passo narrativo ha così una continua dose di eventicità, evita il discorso autoritario o fisso di vicende e asserzioni stabilite, così come evita la soggettiva insinuazione psicologica. Di questi elementi non si è ancora detto come occorre, in tutta la critica a Vittorini. ⁶⁴²

Il critico mette proprio in rilievo come i cambiamenti operati da Vittorini nel romanzo non siano esperimenti che si concludono all’interno del ristretto campo del romanzo e nella ricerca di «una creazione completamente armonica» né, al contrario, fortemente condizionati da «un disordine capillare, sia semantico che sintattico» (in questo caso Leonetti fa riferimento alla neoavanguardia), bensì sono volti alla realizzazione di «un’idea del romanzo come mutua operazione con la realtà», ⁶⁴³ definita appunto “romanzo critico” (categoria che Leonetti tiene distinta dal “romanzo saggio” che si andava contemporaneamente sviluppando). Occorre tuttavia contestualizzare queste affermazioni di Leonetti, in quanto, dai documenti presenti in ACEB è emerso un articolo a firma di Arrigo Benedetti, *Impegno e no*, pubblicato su «La Stampa» il 18 novembre 1964, e dunque a pochi mesi dall’uscita della nuova edizione delle *Donne di Messina*, che si occupa

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., pp. 188-189.

⁶⁴² Francesco Leonetti, *Il terzo Vittorini*, «Paese libri», 31 dicembre 1964, p. 1.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 2.

del dibattito nato intorno a questa categoria romanzesca, o meglio, intorno alla confusione fra questa categoria e quella di “romanzo saggio”:

Le opinioni «reazionarie» di Cassola hanno acceso una vivace polemica. Lo scrittore toscano rifiuta il romanzo saggistico, diffida della storia, nega che la tecnica muti l'uomo – Vittorini condanna le idee e le immagini vecchie, afferma che la narrativa deve essere «contemporanea». ⁶⁴⁴

Lo scontro poetico fra i due scrittori, così si evince dalla ricostruzione di Benedetti, non verte tanto sul romanzo saggistico, che i due autori fermamente rifiutano, bensì sul ruolo che l'industria doveva avere nella letteratura: mentre Cassola ritiene che «il problema della vecchiaia in arte non esiste. La scienza e la tecnica non cambiano subito l'uomo, o almeno la parte che interessa al poeta; del resto, anche con l'andare degli anni lo influenzano solo», Vittorini invece «trova tutto vecchio, legge libri di matematica per sentirsi nuovo, studia la fisica in segreto. Ieri, se la pigliava con Bassani, dicendo che scriveva romanzi consolatori; oggi, aggiunge che coltiviamo immagini antiche per coloro che amano le visioni d'un mondo antico». ⁶⁴⁵

L'«ostinata modernità» di Vittorini, per dirla con De Michelis, è infine ampiamente indagata nel numero di 10 «Menabò», interamente dedicato a Vittorini, con il quale si chiude l'esperienza della rivista e con il quale si chiude questa pur breve rassegna intorno alla immediata ricezione di *DM2*. Il numero, com'è noto, contiene una prima parte che “completa” *Diario in pubblico* con gli scritti vittoriniani, raccolti da Italo Calvino intorno al tema “La ragione conoscitiva”, ⁶⁴⁶ un aggettivo che Calvino preferisce agli altri possibili, «scientifico, industriale, tecnologico ecc.», perché «meglio caratterizza dove va posto l'accento nella posizione culturale dell'ultimo Vittorini». ⁶⁴⁷ È la conoscenza e la continua ricerca intorno a essa, il *dubbio* di cui si diceva sopra, a diventare il centro delle ricerche vittoriniane, delle quali l'industria, la scienza, la tecnologia, non sono che campi d'indagine o strumenti di ricerca per comprendere le tensioni che animano la realtà e per saper reagire *attivamente* alla crisi della civiltà contadina e della cultura umanistica.

⁶⁴⁴ Arrigo Benedetti, *Impegno e no*, «La Stampa», 18 novembre 1964, p. 11.

⁶⁴⁵ Entrambe le citazioni, *ibidem*.

⁶⁴⁶ Questa sezione è presente nella più recente edizione di *Diario in pubblico*, cit.

⁶⁴⁷ Italo Calvino, *Diario in pubblico: la ragione conoscitiva*, «Il menabò», 10, 1967, p. 8.

Seguono poi quattro scritti: Italo Calvino, *Progettazione e letteratura*, Guido Guglielmi, *Storia non è storicismo*, Francesco Leonetti, *La conversazione con Vittorini*, Michele Rago, *La battaglia di Vittorini nella politica culturale della sinistra italiana*.

Come avevano già fatto altri recensori, anche Calvino mette in risalto la più grande innovazione portata da Vittorini con *Le donne di Messina*, che non è una novità formale né strutturale, ma rivoluziona il rapporto fra lo scrittore e la propria opera, mettendo di fatto in discussione – per dirla con categorie filologiche – l'autorità del *ne varietur*: dichiarando i tempi di rielaborazione del romanzo, infatti, l'autore non fa altro che consentire al lettore di entrare all'interno del proprio laboratorio e di invitarlo a leggere non quel romanzo che si sta lì presentando, ma il percorso che ha condotto al romanzo. Le date del '52 e del '57, come si è già rilevato, oltre che indicazioni puntuali intese a giustificare l'attesa della nuova edizione, sono dunque da leggere come spie interpretative, che indicano i tempi nei quali lo scrittore è ritornato «sull'affresco» per «coprirne delle zone con intonaco e ridipingere, quasi con la mano di prima ma con la coscienza d'adesso». ⁶⁴⁸ E ancora, la volontà espressa dallo scrittore di mantenere la data dell'uscita di *DMI* e non il 1964, benché non messa in atto, risponde ancora al problema del tempo in letteratura, dell'opera *in progress* e di come le date siano indicatori essenziali a comprendere la diacronia della scrittura. Scrive in proposito Bruno Pischetta:

Vittorini non vuole il risultato mistico dell'esperimento autoriale, ambisce al *work in progress*, all'esplicitazione passo per passo delle scelte e delle varianti gnoseologiche sul terreno, sicché colui che compie l'ufficio di leggere ne resti edotto e partecipe. ⁶⁴⁹

Vittorini, infatti, continua Calvino, è «una figura tutta moderna di profeta che vive la responsabilità delle immagini»: ⁶⁵⁰ non si accontenta di anticipare quanto accadrà, ma lo sottopone a costante verifica, non lascia che «il proprio vaticinio [...] corra di bocca in bocca per conto suo», ⁶⁵¹ ma, come avviene per le *Donne di Messina*, egli «corre dietro alla profezia, arriva in tempo a riaffermare l'immagine mentre sta ancora volando, e la corregge e le cambia disegno. È sulla metropoli che ora Vittorini fa convergere l'attenzione del lettore: la indica soltanto, si limita a suggerire che le nuove ancora

⁶⁴⁸ Italo Calvino, *Progettazione e letteratura*, «Menabò», 10, 1967, p. 83.

⁶⁴⁹ Bruno Pischetta, «Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi». Saggio su *Le due tensioni*, in *Il demone dell'anticipazione*, cit., p. 190.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 94.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

inespresse immagini di liberazione dovranno nascere di là». ⁶⁵² Le ragioni di questa scelta sono chiarite da quanto scrive Guido Guglielmi:

il presente è il tema costante di Vittorini, ma un presente del tutto fluido sul quale agiscono forze contrarie, in cui niente è deciso né per il meglio né per il peggio, e che appunto per questo richiede un'assidua presenza critica: il presente come tema d'attenzione. ⁶⁵³

Non certezze, dunque, ma indirizzi, vie attraverso le quali proseguire nel processo di conoscenza dell'uomo. Continua Calvino:

Questo segno di movimento è il vero «testamento» di Vittorini: immagini, nomi, significati saranno quelli che noi gli daremo. [...] Ma resta chiara l'indicazione di metodo, la linea su cui Vittorini costantemente si è mosso: il primato dell'esperienza e dell'immaginazione ⁶⁵⁴

Si arriva, dunque, al limite del paradosso:

una soluzione che potrebbe essere il 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'essere letto; per il resto Vittorini scrive e nasconde le pagine come un Picasso-talpa che seppellisca i suoi quadri cosicché il giorno che usciranno alla luce non saranno più classificati in relazione a una data ma costituiranno una serie a sé, reperti archeologici d'una civiltà senza confronti con altre. E questo sarebbe il colmo per uno scrittore interessato soprattutto ai movimenti diacronici del mondo intorno a lui. ⁶⁵⁵

Al lettore, dunque, non rimane che seguire le stesse tracce che il lettore-autore Vittorini ha disseminato nella propria opera e nelle riscritture delle proprie opere, nell'intento di scrivere quell'unico libro al quale egli aspirava.

⁶⁵² Ivi, p. 94.

⁶⁵³ Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, cit., p. 46.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Italo Calvino, *Progettazione e letteratura*, cit., p. 83.

REPERTORIO ICONOGRAFICO

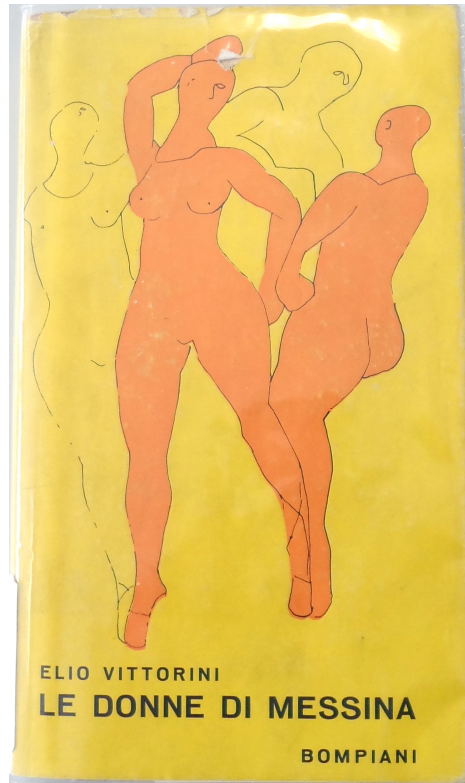


Figura 1. *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949, copertina e sovraccoperta.



Figura 2. *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964, copertina e sovraccoperta.

Figura 3. Milano, Centro APICE, FEV, busta 13, fasc. 1, pagine finali del manoscritto (pp. 420-421). © Eredi di Elio Vittorini

Figura 4. Milano, Centro APICE, FEV, busta 14, fasc. 6, Dattiloscritto *Le donne di Messina* (AD1, c. 79). © Eredi di Elio Vittorini

Figura 5. Milano, Centro APICE, FEV, busta 14, fasc. 6, pagina della bozza di ζA usata nel corso della revisione in vista di *DMI* (AD1, c. 26). © Eredi di Elio Vittorini

Figura 6. Milano, F-RCS, ACEB, 6392, pp. 288-289 e 308-309 di un esemplare di *DMI* (RP) con correzioni e varianti. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 7. Milano, Centro APICE, FEV, busta 13, fasc. 2 (AP1), ultime pagine dell'esemplare postillato. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 8. Milano, Centro APICE, FEV, busta 14, fasc. 8 (AM2.II), seconda di copertina della cartelletta di cartoncino che raccoglie le cc. 39-141. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 9. Milano, Centro APICE, FEV, busta 14, fasc. 8 (AM2.II), c. 8, stesura manoscritta del finale di *DM2*. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 10. Milano, F-RCS, ACEB, 6392, p. 59 di un esemplare di *DMI* (RP) con correzioni e varianti. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 11. Milano, Centro APICE, FEV, busta 13, fasc. 3 (AB), fotocopia della p. 59 dell'esemplare postillato RP, con fascette di carta incollate sopra il testo. © Eredi di Elio Vittorini

Figura 12. Milano, Centro APICE, FEV, busta 13, fasc. 3 (AB), fotocopia della p. 295 dell'esemplare postillato RP. © Eredi di Elio Vittorini.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI ELIO VITTORINI⁶⁵⁶

Lo zio Agrippa passa in treno, «La Rassegna d'Italia», febbraio 1947-settembre 1948.

Le donne di Messina, Milano, Bompiani, 1949, collana "Letteraria".

Le donne di Messina, Milano, Bompiani, 1964, collana "Letteraria".

Le donne di Messina, Torino, Einaudi, 1980, collana "gli Struzzi, Società".

Le donne di Messina, Milano, Mondadori, 1987, collana "Oscar".

Piccola borghesia, Firenze, Edizioni di Solaria, 1931.

Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna, Firenze, Parenti, 1936.

Nome e lagrime, Firenze, Parenti, 1941.

Conversazione in Sicilia. Nome e lagrime, Milano, Bompiani, 1941.

Conversazione in Sicilia, Milano, Bompiani, 1945.

Uomini e no, Milano, Bompiani, 1945.

Il Sempione strizza l'occhio al Frejus, Milano, Bompiani, 1947.

Il garofano rosso, Milano, Mondadori, 1948.

Uomini e no, Milano, Bompiani, 1949.

Sardegna come un'infanzia, Milano, Mondadori, 1952.

Erica e i suoi fratelli – La Garibaldina, Milano, Bompiani, 1956.

Diario in pubblico, Milano, Bompiani, 1957.

Uomini e no, Milano, Mondadori, 1965.

Americana. Raccolta di narratori, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1968.

Le città del mondo, Torino, Einaudi, 1969.

Le città del mondo. Una sceneggiatura, Torino, Einaudi, 1975.

⁶⁵⁶ Si rimanda alle note a piè di pagina per le indicazioni bibliografiche relative agli articoli a firma di Elio Vittorini, in seguito raccolti nei due tomi *LAS 1* e *LAS 2*.

Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967 (seconda edizione: Elio Vittorini, *Le due tensioni*, a cura e con postfazione di Virna Brigatti, prefazione di Cesare De Michelis, Matelica, Hacca, 2016).

Le opere narrative, 2 voll. a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974.

Letteratura, arte società. Articoli e interventi 1926-1937, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. 1997).

Letteratura, arte società. Articoli e interventi 1938-1966, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

Cultura e libertà. Saggi, note, lettere, da «Il Politecnico» e altre lettere, a cura di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001.

Lettere 1952-1955, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

I risvolti dei Gettoni, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988.

ALTRA BIBLIOGRAFIA

«*il menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, introduzione di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2016.

«Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973.

[Intervista radiofonica], a cura di Carla Marzi, «L'Approdo letterario», XI, 29, gennaio-marzo 1965, pp. 103-105, ora in *LAS* 2, pp. 1092-1094.

Après le texte. De la réécriture après publication, a cura di Rudol Mahrer, «Genesis», 44, 2017.

Archivio Francesco Flora: sezione I., Carteggi, Serie A, B, C: schede e indici elettronici, a cura di Gabriella Donnici e Francesco Iusi; con una nota sul Progetto Archivio Flora di Carmela Reale, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Caro Bompiani. Lettere all'editore, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988.

Cinquant'anni dopo: letteratura e industria, «Levia Gravia», 14, 2012.

Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto dei testi a penna, con note filologiche di Im Moutier e con appendici storico-geografiche compilate da C. Gherardi Dragomanni, tomo I, Firenze, Sansone Coen tipografo-editore, 1844.

- Editoria a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, introduzione di Ada Gigli Marchetti, FrancoAngeli, Milano, 2013.
- Elio Vittorini*, atti del convegno nazionale di studi, Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976, edizioni Greco, Catania, 1978.
- Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Elio Vittorini scrittore, intellettuale, editore*, Convegno di Macerata, Ancona, «I quaderni», 1997.
- Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Globalizzazione e identità*, «L'ospite ingrato», annuario del Centro studi Franco Fortini, 3, Quodlibet, 2000.
- Il "Politecnico": antologia critica*, a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Lerici, 1960.
- Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1951, recentemente ripubblicata in Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milano, Medusa, 2015.
- Incontro con Elio Vittorini. «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo»*, a cura di Cecilia Mangini «Il Punto», II, 32, 10 agosto 1957, pp. 15-16.
- L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.
- La comunità inconfessabile*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011.
- La polemica Vittorini-Togliatti e la linea culturale del PCI nel 1945-47*, con interventi e studi di F. Lupetti-N. Recupero *et al.*, Milano, Lavoro liberato, 1974.
- La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, 3 voll., Torino, Aragno, 2007.
- Letteratura e industria*, a cura di Roberto Tessari, Bologna, Zanichelli, 1976.
- Letteratura e industria*, atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., vol. 2, Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.
- Per Vittorini*, atti del convegno di Empoli, 1986, Empoli, «Empoli, rivista di vita cittadina», 1986.
- Scrittori e industria: dal «Menabò» di Vittorini e Calvino alla «letteratura selvaggia»*, a cura di Elisabetta Chicco Vitzizzai, Torino, Paravia, 1982.

- Ajello Nello, *Intellettuali e PCI 1944-1948*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Alagna Nicolò, *I miglioramenti fondiari: genesi e procedura tecnico-amministrativa*, Caltanissetta, Sciascia, 1951.
- Alicata Mario, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», 5-6, maggio-giugno 1946.
- Allodoli Ettore, recensione a *Le donne di Messina*, «Giornale di Sicilia», 6 maggio 1949.
- Amari Michele, *I Musulmani in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1942.
- Amoroso Giuseppe, *Le due redazioni delle «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, «Convivium», 34, ottobre 1966, pp. 457-483.
- Anceschi Luciano, *Francesco Flora*, cenno biografico conservato presso l'archivio storico dell'Università di Bologna, annuario 1961-1962, reperibile all'indirizzo http://www.archivistorico.unibo.it/System/27/657/flora_francesco.pdf; ultimo accesso: 9 maggio 2018).
- Anonimo, *Le piramidi di Vittorini*, «l'Unità», 24 maggio 1952.
- Anonimo, *Anche la Puglia è il Nostro Paese*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 1.
- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988.
- Baldelli Ignazio, *La riscrittura 'totale' di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 241-265.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978.
- , *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi, Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976, a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Edizioni Greco, 1978, pp. 15-46.
- , *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987.
- Barni Carlo, *La grande notte dei morti nel villaggio senza nome*, «Il giornale», 20 maggio 1949, p. 3.
- Benedetti Arrigo, *Impegno e no*, «La Stampa», 18 novembre 1964, p. 11.
- Bilenchi Romano, *Vittorini a Firenze*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1085-1131.
- Bo Carlo, *Vittorini cerca il romanzo*, «Omnibus», 12 maggio 1949.
- Bocelli Arnaldo, recensione a *Le donne di Messina*, «Il Mondo», 18 giugno 1949.

- Bonsaver Guido, *Elio Vittorini: The Writer and The Written*, Leeds, Northern Universities Press, 2000.
- , *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.
- Borlenghi Aldo, recensione a *Le donne di Messina*, «Avanti!», 26 aprile 1949.
- , recensione a *Le donne di Messina*, «L'Approdo letterario», ottobre-dicembre 1964.
- Brigatti Virna, *Uomini e no di Elio Vittorini. Il testo tra carte e poetica, tra edizioni e critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2011/2012.
- , “Una sponda in Italia per la libertà della cultura”: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, «Il Giannone», XI, 22, luglio-dicembre 2013, pp. 115-136.
- , Atto primo di *Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, «Testo&Senso», 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/view/145> (ultimo accesso: 6 settembre 2018).
- , *Inediti dalle «Due tensioni» di Elio Vittorini. Nota al testo in dialogo con Dante Isella*, «Acme», 1, 2015, pp. 253-274.
- , *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016.
- , *Problematicità e valenze interpretative di un avantesto, tra genesi e varianti di Uomini e no di Elio Vittorini*, «Autografo», 57, 2017, pp. 175-188.
- , *La “condanna dell’edito”: Le città del mondo edizione 1969*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a cura di Virna Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, Sara Sullam, Milano, Unicopli, 2018, pp. 57-72.
- , *La funzione Milano nella “poetica editoriale” di Elio Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 49-66.
- , *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018.
- Briosi Sandro, *Invito alla lettura di Vittorini*, Milano, Mursia, 1971.
- , *Vittorini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Bruno Francesco, *Realismo narrativo*, «Il domani d'Italia», 27 maggio 1949.
- , *Romanzi di Vittorini*, «La Giustizia», 12 settembre 1950.
- Cadioli Alberto, *Brevi considerazioni sul confronto tra critica genetica e filologia d'autore*, in *Sistemi in movimenti*, «Autografo», 57, 2017, pp. 189-194.
- , *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.

- Calvino Italo, *Liguria magra e ossuta*, «Il Politecnico» 10, 1 dicembre 1945, p. 2.
- , *Saremo come Omero*, «Rinascita», 12, dicembre 1948, p. 448.
- , *Le donne di Messina*, «l'Unità», 1 giugno 1949.
- , *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204.
- , *Vittorini e "Le donne di Messina"*, in «La Fiera Letteraria», XL, 6, 14 febbraio 1965, p. 12.
- , *Diario in pubblico: la ragione conoscitiva*, «Il menabò», 10, 1967, pp. 7-8.
- , *Progettazione e letteratura*, «Menabò», 10, 1967, pp. 73-95 (ripubblicato in *Vittorini: progettazione e letteratura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968).
- , *Per una letteratura che chieda di più*, «Il Ponte», 8, agosto 1968, pp. 1071-1073.
- , *Viaggio, dialogo, utopia*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 904-907.
- , *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991.
- Cancogni Manlio, *L'intelligenza butta la tessera*, «L'Europeo», 26 aprile 1952, p. 13.
- Caproni Giorgio, *Storia di una periferia*, «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946, p. 2.
- Caretto Lanfranco, *Filologia e critica*, «Aut Aut», 12, 1952, pp. 484-506 (poi in *Filologia e Critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e in appendice a *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 471-488).
- Carrannante Antonio, *"La Rassegna d'Italia" (1946-1949) fra antico e nuovo*, «Otto/Novecento», 1, 2001, pp. 59-86.
- , *Una rivista da studiare: «La Rassegna d'Italia»*, «Bibliotheca», 1, 2006, pp. 148-188.
- Catalano Ettore, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977.
- Cattaneo Carlo, *Prefazione*, «Il Politecnico», vol. 1, fasc. 1, 1839.
- Cavallari Alberto, *Il nuovo romanzo di Elio Vittorini*, «Libertà», 6 maggio 1949.
- Cavalli Silvia, *"I gettoni" di Elio Vittorini tra esperimento e memoria*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 505-516.
- , *Progetto Menabò (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.

- , *L'officina del «Menabò»*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 67-80.
- Celani Simone, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di Simone Celani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 1-5.
- Cesari Severino, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991.
- Cibotto Giannantonio, *Impegno umano di Vittorini*, «Alto Adige», 6 settembre 1949.
- Contini Gianfranco, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-32.
- , *Esercizi di lettura, sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 (poi Torino, Einaudi, 1974).
- , *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, 1977.
- Corti Maria, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- Crovi Raffaele, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998.
- , *Vittorini cavalcava la tigre. Ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006.
- De Michelis Cesare, *Opere e interpretazione*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 915-927.
- , *L'ostinata modernità di Vittorini*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 81-94 (precedentemente pubblicato in «La modernità letteraria», 10, 2017, pp. 41-50).
- De Nicola Francesco, *Introduzione a Vittorini*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- De Robertis Domenico, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 383-401.
- De Robertis Giuseppe, *Sicilia misericordiosa*, «Il Tempo», 28 maggio 1949.
- Debenedetti Giacomo, *Il personaggio uomo*, Milano, il Saggiatore, 1970.
- Del Buono Oreste, *I romanzi di fine d'anno*, «Notizie letterarie», gennaio 1965, pp. 26-31.
- Del Pizzo Giuseppe, *Vittorini viaggia troppo*, «L'Elefante», 7 luglio 1949.
- Di Grado Antonio, *Il silenzio delle madri*, Catania, Prisma, 1980 (riproposto nel primo capitolo di *Vittorini a cavallo. Vecchie e nuove congetture su un artigiano anarchico che fabbricava miti*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016).

- , *Vittorini a cavallo. Vecchie e nuove congetture su un artigiano anarchico che fabbricava miti*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016.
- Dodds Eric Robertson, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1951 (trad. it. *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959).
- Donini Ambrogio, *Marxismo nella cultura italiana*, «l'Unità», 5 gennaio 1946, p. 1.
- Eco Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- Esposito Edoardo, *Vittorini e no*, «Belfagor», 42, 3, maggio 1987, pp. 280-282.
- , *Vittorini 1952-1966: lettere e documenti*, in *Elio Vittorini scrittore, intellettuale, editore*, Atti del Convegno di Macerata, Ancona, «I quaderni», 1997, pp. 43-54.
- , *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.
- , *Milano, città del mondo*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 19-30.
- Fabre Marie, «*Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla*». *Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972*, tesi di dottorato, Université de Grenoble e Università degli Studi di Pisa, a.a. 2011/2012.
- , *L'ultimo Vittorini e la «verità industriale»: dal «Menabò» alle Donne di Messina (1964)*, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Levia Gravia», 14, 2012, pp. 59-82.
- Falcetto Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.
- Falqui Enrico, *Epica e lirica nel nuovo romanzo*, «Il Tempo», 26 ottobre 1949.
- Ferdinando Giannesi, *Vittorini ha riscritto «Le donne di Messina» confermando il suo impegno teorico e politico*, «La Stampa», 18 novembre 1964, p. 11.
- Ferrara Enrica Maria, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento. Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014.
- Ferrata Giansiro, *Vittorini non riesce a staccarsi dal mondo*, «L'Unità», 1 giugno 1949.
- Ferretti Gian Carlo, *Gli astratti furori del «Politecnico»*, «Rinascita», 40, 10 ottobre 1975, pp. 21-22;
- , *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e la trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981 (II ed. accresciuta).
- , *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Il mercato delle lettere*, Milano, il Saggiatore, 1994.
- Finocchiaro Chimirri Giovanna, *La duplice redazione delle «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, «Sigma», n. 24, dicembre 1969, pp. 51-89.

- , *Le due "Donne di Messina" di Elio Vittorini*, Terminella Editore, Catania, 1973.
- Fioravanti Marco, *Vittorini e il romanzo*, «Studi Novecenteschi», II, 6, pp. 389-399.
- Flora Francesco, *L'ufficio delle lettere*, «La Rassegna d'Italia» 1, gennaio 1946, pp. 3-9 (ripubblicato, con lo stesso titolo, in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, Messina, D'Anna, 1949, pp. 286-295).
- , *Indipendenza della cultura*, «La Rassegna d'Italia», 4, 1948, pp. 453-458 (ripubblicato in *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*, Messina, D'Anna, 1949, pp. 133-139).
- Folena Gianfranco, *Statica e dinamica del testo*, «Letteratura», n.s., a. 1, n. 3, 1953, pp. 82-84.
- Forti Marco, *Vittorini e "Le donne di Messina"*, «Letteratura», 74/75, giugno 1965, pp. 60-69.
- , *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.
- Fortini Franco, *Che cos'è stato «Politecnico»*, «Nuovi Argomenti», 1, marzo-aprile 1953, pp. 183-200, poi in *Dieci inverni*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 39-58 (II° ed.: Bari, De Donato, 1974, pp. 59-79).
- Giannessi Ferdinando, *Vittorini ha riscritto «Le donne di Messina» confermando il suo impegno teorico e politico*, «La Stampa», 18 novembre 1964, p. 11.
- Gigli Lorenzo, *Pietre e calcina*, «La Gazzetta del Popolo», 9 agosto 1949.
- Giglio Tommaso, *Rappresentazione dell'uomo alla fine della seconda guerra mondiale*, «Inventario», 2, 1, primavera 1949, pp. 95-104.
- Giordano Caterina Francesca, *Elio Vittorini: letteratura, critica e società*, tesi di dottorato, Università di Roma Tre, a.a. 2013/2014, reperibile all'indirizzo <http://hdl.handle.net/2307/4300>.
- Giovannuzzi Stefano, *«Industria e letteratura». Vittorini, «Il menabò» e oltre: metamorfosi di un dibattito*, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Levia Gravia», 14, 2012, pp. 1-42.
- , *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 95-112.
- Girardi Antonio, *«Conversazione in Sicilia» dalla prima alla seconda redazione*, «Studi Novecenteschi», 7, vol. 3, marzo 1974, pp. 111-121.
- , *Nome e lagrime. Linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975.
- Grieco Giuseppe, *La grande notte dei morti nel villaggio senza nome*, «Giornale di Brescia», 1

maggio 1949, p. 3.

Gronda Giovanna, *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979.

Grosso Augusto, *L'ultimo romanzo "La dama di Messina" [sic]*, «Il popolo nuovo», 17 luglio 1949.

Guglielmi Guido, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967.

Guidotti Mario, *Un narratore al bivio. Discorso su Vittorini*, «Il Quotidiano», 24 giugno 1949.

Isella Dante, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione al corso tenuto nel 1978 al Politecnico di Zurigo (ora in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-28).

---, *Le testimonianze autografe plurime*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 45-60 (poi in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, e in seguito in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 29-50).

Italia Paola, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.

---, *Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro*, «Autografo», XXV, 57, 2017, pp. 23-37.

Lanza Francesco, *Storie e terre di Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia, 1953.

Lanza Stefano, *"La Rassegna d'Italia". Profilo di una rivista letteraria italiana nel II dopoguerra: il contesto culturale, l'ideologia e il percorso editoriale*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Genova, a.a. 2013/2014.

Lauta Gianluca, *Il primo Garofano rosso di Elio Vittorini. Con un apparato di varianti*, Firenze, Franco Cesati, 2013.

Leonetti Francesco, *Il terzo Vittorini*, «Paese libri», 31 dicembre 1964, p. 1.

---, *La conversazione con Vittorini*, «Il menabò», 10, 1967, pp. 105-111.

Lizzadri Oreste, *Latifondo. Sua origine in Italia*, «Il Politecnico», 4, 20 ottobre 1945, p. 2.

Luperini Romano, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971.

Lupo Giuseppe, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.

---, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, 2016.

Madeddu Anselmo, *Vittorini da Robinson a Gulliver*, prefazione di Raffaele Crovi, appendice di Massimo Grillo, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1997.

Manacorda Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1981 (I ed. 1977).

- Mangoni Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo*, «Studi Novecenteschi», II, n. 6, pp. 389-399.
- Mastropaolo Maria Rita, *Due archetipi narrativi greci nelle Donne di Messina di Elio Vittorini*, «Classico Contemporaneo», in corso di pubblicazione.
- Monaco Salvina, *Nel grembo dell'isola. Grandi madri e madri terribili nella letteratura siciliana*, in *Attacco alla Madre*, «Quaderni di Pubblic/azione», 2011, pp. 90-121.
- Montecchi Giorgio e Venuda Fabio, *Manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 2013⁵.
- Noferi Adelia, «*Le donne di Messina*», *il nuovo romanzo di Vittorini*, «L'Illustrazione italiana», 15 maggio 1949.
- Onofri Massimo, *Francesco Flora*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma, Treccani, 1997, http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-flora_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 5 luglio 2018).
- Opere edite ed inedite di Carlo Cattaneo*, Firenze, Le Monnier, 1883, a cura di Agostino Bertani.
- Ortolani Adriano, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1011-1020.
- Pampaloni Geno, *Lo zio Agrippa passa in treno*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», 3, giugno 1949.
- Panicali Anna, *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un'infanzia»*, «La Rassegna della letteratura italiana», maggio-dicembre 1969, pp. 425-431.
- , *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1983.
- , *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1993.
- Paterlini Riccardo, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, «Arabeschi», 4, luglio-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/paterlini.pdf> (ultimo accesso: 7 settembre 2018)
- Pautasso Sergio, *Guida a Vittorini*, Milano, BUR, 1977.
- Pedullà Walter, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Perrone Domenica, *Dalle Città del mondo al Manoscritto di Populonia. L'ultimo Vittorini*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, «Il Giannone», XI, 22, luglio-dicembre 2013, pp. 199-216.

- Petroni Guglielmo, *Vittorini ha scelto*, «La Fiera Letteraria», 15 maggio 1949.
- Piazzoni Irene, *La riflessione politica dell'ultimo Vittorini*, in *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria*, in *Elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 121-143.
- Piccioni Leone, *La narrativa d'oggi e l'esempio del Verga*, «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.
- Pischedda Bruno, «*Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi*». Saggio su Le due tensioni, in *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria*, in *Elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 177-207.
- Porzio Domenico, *Vittorini sa a memoria l'orario delle ferrovie*, «Oggi», 21 aprile 1949.
- Rago Michele, *Scienza e novità specifica*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1028-1040.
- Reicat, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), *Normative catalografiche*, cap. 11, par. 1, Roma, 2016 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Normative_catalografiche).
- Riva Franco, recensione a *Le donne di Messina*, «L'Arena», 31 maggio 1949.
- Rizzarelli Maria, Postfazione a *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata, Milano, Rizzoli, 2007, pp. V-XIX.
- , «*Qualcosa che somiglia al latte e al miele*»: le ragioni di un'autobiografia in pubblico, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 113-125.
- Rodano Franco, *La famiglia mezzadrile*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 1.
- Rodondi Raffaella, *Il presente vince sempre: tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Rosa Giovanna, *Il patto narrativo*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- Savio Davide, *Cartografie del deserto. Le due Milano di Uomini e no (1945)*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, «Il Giannone», XI, 22, luglio-dicembre 2013, pp. 91-113.
- Schilirò Massimo, *I treni di Elio Vittorini*, in *Narratori italiani del novecento. Dal postnaturalismo al postmodernismo e oltre. Esplorazioni critiche: ventitré proposte di lettura*, vol. II, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Spinazzola Vittorio, *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000.
- , *L'egemonia del romanzo*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto

- Mondadori, 2007.
- Stanchi Nicola, *La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*, LED, Milano, 2007.
- Succi Paolo, *I tecnici della Montecatini*, «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946, p. 2.
- , *Morte e resurrezione di un paese italiano. Aulla è la sua fabbrica*, «Il Politecnico», 20, 9 febbraio 1946, pp. 1-2.
- Tellini Gino, *Critica delle varianti d'autore*, in *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 369-384.
- Terrusi Leonardo, *Funzioni della toponomastica in Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, «Il nome nel testo», 9, 2007 (atti del convegno *Il nome trovato. Traduzione e inter-testualità*, Torino, 16-18 febbraio 2006), pp. 293-301.
- Tumiati Corrado, recensione a *Le donne di Messina*, «Il Ponte», luglio 1949, pp. 885-887.
- Turi Gabriele, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Valente Mario, *Per una storia dell'impegno in Italia: Elio Vittorini*, sede di pubblicazione ignota, pp. 136-184, (reperito in F-RCS, ACEB-315).
- Valentini G., recensione a *Le donne di Messina*, «Letture», giugno 1949.
- Varone Giuseppe, *Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de "Le città del mondo" di Elio Vittorini*, «Studi Novecenteschi», 35, 76, luglio-dicembre 2008, pp. 483-504.
- , *L'ultimo è «ancora un Vittorini»: il «silenzio» tra le Due tensioni*, in *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera di Elio Vittorini*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp. 157-184.
- , *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Cesati, 2015.
- Vico Giambattista, *Tutte le opere*, introduzione di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1957.
- , *La scienza nuova: le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano, Bompiani, 2012.
- Villano Maria, *I "Classici italiani" Mondadori sotto la direzione di Francesco Flora*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», XII, 2/2006, pp. 17-21.
- , *Francesco Flora e l'officina dei "Classici italiani"*, in *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, ISU Università Cattolica, Milano 2007, pp. 71-110.
- V[ittorini], S[ebastiano], *Primo incontro col latifondo in Sicilia*, «Il Politecnico», 12, 15 dicembre 1945, pp. 1-2.

- , *Cooperative agricole prima del '22*, «Il Politecnico», 12, 15 dicembre 1945, p. 2.
- Vittorini Ugo, *La vendita dei "cozzali"*, «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945, p. 2.
- V[ittorini] U[go], *Politica in Puglia*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 2.
- Vitucci Fabio, *Introduzione*, in Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 5-16.
- Zancan Marina, «*Politecnico*» settimanale (settembre 1945-aprile 1946), «Rassegna della letteratura italiana», 76, 1972, pp. 412-430.
- , «*Politecnico*» e il Pci tra Resistenza e dopoguerra, «Il Ponte», XXIX, 7-8, numero speciale dedicato a Elio Vittorini, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 994-1010.
- , *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.
- , «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, in *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria*, in Elio Vittorini, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 83-99.
- , «*Il Politecnico*»: progetti per una nuova cultura, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 9-18.
- Zanardo Monica, *La scrittura "modulare" di Elsa Morante*, «Autografo», XXV, 57, 2017, pp. 113-130.
- Zanobini Folco, *Elio Vittorini. Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1974-1990.
- Zinato Emanuele, *L'esperienza del «Menabò»*, in *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria*, in Elio Vittorini, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 163-175.