

Università degli Studi di Milano  
Scuola di dottorato Humanæ Litteræ  
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici  
Corso di dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana  
XXV ciclo

*UOMINI E NO* DI ELIO VITTORINI.  
IL TESTO TRA CARTE E POETICA, TRA EDIZIONI E CRITICA

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

Tesi di dottorato di  
Virna Brigatti

Tutor: chiarissimo professor Alberto Valerio Cadioli  
Coordinatore del dottorato: chiarissimo professor Francesco Spera

Anno Accademico 2011/2012

# INDICE

## PREMESSA

«Era il mio parlar figurato» p. 1

## Parte prima. L'edizione del 1945, il testo tra le carte e la stampa

1. I DOCUMENTI D'ARCHIVIO E LA <i>PRINCEPS</i>	p. 1
1.1 <i>La situazione editoriale di Uomini e no e le carte autografe</i>	p. 1
1.2 <i>La descrizione delle carte manoscritte</i>	p. 6
1.3 <i>Le prime bozze dell'edizione 1945</i>	p. 51
1.4 <i>La princeps e le prime interpretazioni dell'autore</i>	p. 68
2. LE TRASFORMAZIONI DI BERTA	p. 83
2.1 <i>La fisionomia di Berta tra bozze e princeps</i>	p. 83
2.2 <i>I dialoghi tra Berta e Selva</i>	p. 102
2.3 <i>Selva sostituita dai vecchi profeti</i>	p. 119
2.4 <i>Il muto dialogo di Berta con i morti e il mancato cambiamento</i>	p. 137
2.5 <i>Corsivi di commento e di anticipazione</i>	p. 170

3. VARIAZIONI SU ENNE 2 E ALTRI PARTIGIANI	p. 187
3.1 <i>L'uomo e il partigiano</i>	p. 187
3.2 <i>Il confronto con i compagni e con il Gracco</i>	p. 204
3.3 <i>La funzione interrogativa del Gracco</i>	p. 226
3.4 <i>La voce narrante e la "poetica della partecipazione"</i>	p. 233
3.5 <i>L'intellettuale Enne 2</i>	p. 243
4. LE RESPONSABILITÀ VERSO L'UOMO OFFESO	p. 255
4.1 <i>Il sole dell'inverno</i>	p. 255
4.2 <i>La "storia di Berta" incrocia la "storia di Giulaj"</i>	p. 261
4.3 <i>La responsabilità di Berta</i>	p. 274
4.4 <i>La morte di Giulaj e il problema del male</i>	p. 287
4.5 <i>Il problema del male nella definizione di una poetica</i>	p. 302
4.6 <i>Echi profondi da personaggi minori</i>	p. 321
5. RESISTENZA E ADEMPIMENTO	p. 329
5.1 <i>I pensieri di Enne 2</i>	p. 329
5.2 <i>Il ruolo di Lorena</i>	p. 334
5.3 <i>Il dialogo sulle possibilità della resistenza</i>	p. 343
5.4 <i>La morte come adempimento</i>	p. 351
5.5 <i>Il cielo che fu dell'aquilone</i>	p. 364
5.6 <i>L'affermazione di una speranza collettiva</i>	p. 370

## Parte seconda. L'edizione del 1949, il testo tra due poetiche

6. RIFLESSIONI SULLA REALTÀ INTERIORE	p. 375
6.1 <i>Considerazioni preliminari: 1929-1945</i>	p. 375
6.2 <i>L'autobiografia in Elio Vittorini</i>	p. 387
6.3 <i>Avvenimenti come allegorie dello spirito</i>	p. 394
6.4 <i>L'io del romanzo</i>	p. 398
6.5 <i>Oltre l'himself</i>	p. 405
6.6 <i>L'inferno intimo dell'interiorità come spazio         della riflessione metanarrativa</i>	p. 412
7. REALTÀ ESTERNA E LINGUAGGIO	p. 417
7.1 <i>Una questione di definizioni</i>	p. 417
7.2 <i>Realismo e naturalismo per Vittorini</i>	p. 425
7.3 <i>Verismo e leggenda</i>	p. 432
7.4 <i>La ricerca di un nuovo linguaggio dopo la "classicità" di         Conversazione in Sicilia</i>	p. 439
7.5 <i>Il commento lirico</i>	p. 454
7.6 <i>Il rifiuto della storia psicologica come mezzo         di rappresentazione</i>	p. 462
7.7 <i>Neorealismo in lingua inglese</i>	p. 468
8. IL FALLIMENTO DELLA "PARTECIPAZIONE"	p. 475
8.1 <i>I destinatari elettivi di Uomini e no</i>	p. 475
8.2 <i>La ricezione del romanzo</i>	p. 482
8.3 <i>Evoluzione di un pubblico</i>	p. 509
8.4 <i>Letteratura come oggetto d'uso comune</i>	p. 521
8.5 <i>Letteratura e rivoluzione</i>	p. 532
8.6 <i>Autocritica</i>	p. 537
8.7 <i>Dare il documento</i>	p. 549

9. LA NUOVA STAMPA E IL NUOVO TESTO	p. 559
9.1 <i>L'edizione</i>	p. 559
9.2 <i>Il nuovo testo: Lorena</i>	p. 567
9.3 <i>Enne 2 "semplice" partigiano</i>	p. 573
9.4 <i>Il nuovo testo: Berta</i>	p. 581
9.5 <i>La stabilità di Giulaj</i>	p. 588
9.6 <i>Il finale dissuggellato</i>	p. 596
CONCLUSIONI: SGUARDO DA UN ALTRO PAESE	
<i>Le manifeste de l'humanisme révolutionnaire</i>	p. 605
BIBLIOGRAFIA	p. 617



## PREMESSA

«*Era il mio parlar figurato*»<sup>1</sup>

Ci sono storie di testi che danno conto della maturazione di un'unica volontà d'autore; altre storie invece ne testimoniano più d'una.

La storia di *Uomini e no*, seguita lungo la storia della genesi del testo e delle edizioni approvate dallo scrittore, impone di parlare di diverse volontà autoriali che hanno determinato nel tempo i cambiamenti apportati alla narrazione romanzesca.

La ricerca qui presentata si concentra sull'analisi delle prime due tappe evolutive del romanzo, la genesi del testo edito nella prima edizione del 1945 e la sua revisione condotta per l'edizione del 1949, ma la storia di *Uomini e no* prosegue fino alla metà degli anni Sessanta, quando Vittorini ritorna sul romanzo in due distinte occasioni (1960 e 1965), per inserire ulteriori modifiche. La scelta di considerare le prime due fasi di lavorazione proviene, da un lato, dall'ingente quantità di materiali autografi conservati relativi alla genesi del testo della *princeps*, dall'altro, dal fatto che l'arco cronologico esaminato racchiude pienamente un momento specifico dell'attività intellettuale dello scrittore, ponendosi, per altro, come fondamentale momento di passaggio per la sua scrittura, per le sue scelte di poetica, per la sua attività professionale di funzionario editoriale e animatore culturale. È questo, poi, un periodo in cui l'intero dibattito italiano sulle forme letterarie acquista rinnovato vigore, a seguito dei rivolgimenti sociali e

---

<sup>1</sup> ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Parte quinta, capitolo XLII.

culturali prodotti dalle recenti esperienze belliche e dai profondi mutamenti che subiscono in quegli anni gli assetti politici ed istituzionali dell'Italia. *Uomini e no* e la stagione del Neorealismo possono apparire quasi un binomio inscindibile, eppure la storia delle trasformazioni subite dal testo negli anni in cui tale stagione è al proprio apice contribuisce a fornire nuovi elementi su cui misurare il giudizio della critica, problematico nel valutare l'appartenenza più o meno legittima del romanzo vittoriniano a questo clima.

La scelta di concentrarsi su questo periodo è però dipesa anche da fattori di carattere puramente testuale. Benché, infatti, si disponga di un testo dichiarato *ne varietur* da Vittorini, quello uscito dalla revisione del 1965, ai fini della conoscenza del percorso intellettuale dell'autore è utile affrontare la storia della scrittura e della lavorazione editoriale del romanzo, per meglio individuare i nodi che in esso sono racchiusi: il testo di *Uomini e no* è infatti un testo particolare, con il quale Vittorini si misura ogni qual volta la propria idea di letteratura subisce delle modifiche. La distanza che separa il primo tempo della storia testuale, anni Quaranta, dal secondo, anni Sessanta, indica già di per sé – e per le profonde differenze che caratterizzano i due momenti storico-culturali in cui si collocano le revisioni – come sia necessario individuare con precisione tutti i significati e le implicazioni racchiuse nel testo di partenza. L'indagine sulla genesi della *princeps* è dunque il primo perno su cui poggiare la ricerca.

Inoltre, una preliminare osservazione delle caratteristiche testuali delle quattro edizioni di *Uomini e no*<sup>2</sup> ha indotto a non isolare l'analisi dell'edizione del 1945 dalle successive, ma di porla in relazione diretta con quella del 1949; il motivo è presto detto: le due edizioni degli anni Quaranta rappresentano i due estremi delle scelte condotte dallo scrittore all'interno delle quali prenderanno forma le edizioni degli anni Sessanta. La *princeps* è infatti il deposito di *tutti* i materiali testuali che sono riconducibili al titolo *Uomini e no*, mentre l'edizione del 1949 rappresenta il momento di maggiore riduzione quantitativa di quegli stessi materiali. L'edizione del 1960 e quella del 1965 vedono progressivamente recuperare le parti di testo estromesse nel 1949, giungendo ad un'edizione *ne varietur* che propone un testo *prossimo* (nella macro-struttura diegetica)<sup>3</sup> a quello del 1945.

---

<sup>2</sup> In che modo le edizioni sono conteggiate è specificato nel primo capitolo, in particolare in 1.1.

<sup>3</sup> Per le varianti puntuali non è qui possibile impostare un discorso complessivo, ma per ciò che concerne questa sintetica esposizione, basti dire come la macro-struttura diegetica nasce, per la *princeps*, impostata su un doppio tempo narrativo, reso evidente dalla presenza di un'alternanza tra capitoli composti tipograficamente in tondo e altri in corsivo. La presenza dei corsivi è poi rimossa sia nell'edizione del 1949,



Da ciò si traggono due conseguenze. La prima è una scelta di territorio di indagine: la ricerca è condotta, da un lato, *sulle* prime due edizioni, quindi, sui due estremi della compagine testuale, al fine di capirne identità e differenze; dall'altro, *tra* le prime due edizioni per comprendere – attraverso l'analisi del percorso intellettuale dell'autore, condotto sui suoi articoli e interventi – i motivi che hanno portato Vittorini a rivedere il proprio testo in modo molto drastico. La seconda è invece una possibilità di confronto: poiché il testo della *princeps* ha un'impostazione che *di massima* è recuperata nell'edizione del 1965 e poiché la critica successiva a quest'ultima edizione *ne varietur* si è per lo più sempre confrontata con il testo da essa trasmesso, tutto ciò permette di misurare l'interpretazione critica del romanzo del 1945 con l'interpretazione che nel tempo è stata data fondandosi sul testo dell'ultima edizione, almeno per quelle considerazioni generali che sono ammissibili per entrambe le redazioni.

Il punto di partenza per un nuovo studio dell'attività di Elio Vittorini che si colloca nella seconda metà degli anni Quaranta è la possibilità di ricorrere a carte manoscritte finora trascurate dalla critica:<sup>4</sup> non si tratta però di un manoscritto completo del romanzo, ma di stesure diverse di alcune sue parti. Questa preliminare affermazione – che sarà ampiamente dimostrata all'interno del primo capitolo – lascia percepire come sia possibile, grazie allo studio dei materiali autografi, entrare nel laboratorio di scrittura dell'autore e da lì trarre una prima fondamentale osservazione: occorre sfatare con certezza la vulgata critica, promossa dallo stesso Vittorini, secondo la quale *Uomini e no* è un romanzo sorto spontaneamente, scritto di getto e immediatamente pubblicato. Le carte manoscritte testimoniano infatti l'esistenza di due fasi di scrittura, di cui la seconda è una profonda revisione di una prima ipotesi narrativa, rifiutata e riformulata.

La successiva fase di lavorazione testuale di cui sono conservati i materiali è data dalle prime bozze in colonna della prima edizione, sulle quali l'autore inserisce numerosi interventi, non di tipo solamente correttorio, ma compositivo: l'ambito maggiormente coinvolto da queste inserzioni è la ridefinizione della fisionomia dei personaggi, in particolare quella del protagonista Enne 2.

---

sia in quella del 1960 (alcuni capitoli corsivi del 1945, benché mantenuti o ripresi, sono composti in tondo). L'edizione del 1965 reintroduce invece ampiamente la presenza delle parti corsive.

<sup>4</sup> Anche nella puntuale nota al testo di *Uomini e no* compilata da Raffaella Rodondi per l'edizione Meridiani Mondadori delle *Opere narrative* di Elio Vittorini (1974), non si fa alcun riferimento alle carte autografe.

L'analisi condotta sulla genesi del testo e, più in generale, l'indagine filologica si unisce inscindibilmente alla lettura critica e interpretativa: il discorso critico trae, infatti, dall'applicazione dei metodi della filologia l'opportunità di smontare il testo mentre si mostra come è andato componendosi. La prima parte della presente tesi rilegge dunque i personaggi e la trama del romanzo utilizzando la storia del testo che li coinvolge. Tutto ciò non produce interpretazioni che necessariamente contraddicono le conclusioni a cui per altre vie è giunta la critica, ma permette di mostrare i passaggi compositivi che hanno attraversato le parti di testo interessate.

Il testo preso a riferimento, per l'analisi dell'evoluzione di *Uomini e no* è quello della *princeps*. Solo con esso è possibile valutare il senso delle varianti genetiche testimoniate dalle carte manoscritte e dalle prime bozze. In particolare, la scelta di valutare quanto testimoniato sulle carte, partendo dall'analisi del testo andato in stampa, è dovuta alla frammentazione e incompletezza delle carte stesse, che non permetterebbero di riprodurre un avantesto integrale con cui collazionare l'intero romanzo nella sua prima pubblicazione. Dunque, solo sul testo della *princeps*, e quindi sull'esito finale dell'elaborazione testimoniata dalle carte d'archivio, è possibile valutare criticamente l'evoluzione della scrittura di *Uomini e no*.

Si propone qui, inoltre, un metodo – che si potrebbe definire *collazione critica* – caratterizzato dalla collazione tra i diversi supporti che trasmettono il testo, condotta direttamente all'interno del discorso critico e dell'analisi testuale. Ciò significa che il punto di partenza sarà la lettura e il commento del testo edito, posto a confronto, in quei passaggi testuali in cui emergono dei nodi critici rilevanti, con quanto presente sulle carte manoscritte e sulle prime bozze: l'accostamento diretto delle diverse redazioni permette la rappresentazione immediata delle varianti trasmesse da ogni supporto. Anche se il punto di partenza di questo metodo resta comunque la collazione completa tra i documenti, si opera una selezione tra le varianti rilevate, che è conseguenza dello studio della loro evoluzione diacronica: si porterà l'attenzione solo sulle varianti che attestano un passaggio compositivo fondamentale, dal punto di vista diegetico, stilistico, poetico, assiologico o ideologico. In questo modo la rappresentazione dello sviluppo del testo sarà documentata dai passi riconosciuti come nodi critici, in modo da evitare il sovraccarico di informazioni di scarso rilievo interpretativo e la dispersione degli elementi significativi in un magma di dati secondari. Questo metodo di collazione è applicabile nello specifico

caso dei materiali relativi a *Uomini e no*, poiché nella revisione condotta dall'autore predomina una rielaborazione di tipo diegetico e contenutistico.

La prima parte dell'indagine qui condotta si colloca dunque nel campo della filologia d'autore, ma – evidentemente – non per la necessità di produrre un'ipotesi su quale sia stato il testo finale voluto da Vittorini, quanto perché lo stato della documentazione d'archivio permette di dedurre una valutazione critica del suo *modus operandi*: il discorso dunque è prettamente critico, ma di critica delle varianti o – per ritornare alla preistoria terminologica della disciplina – di *critica delle correzioni*.<sup>5</sup> Collocare l'interpretazione delle varianti direttamente all'interno della lettura critica del testo finale permette di fare interagire fra loro tutti gli altri metodi critici tradizionalmente utilizzati per l'analisi di un testo narrativo a struttura romanzesca, in particolare quelli riconducibili alla narratologia. L'interazione tra i vari metodi è possibile poiché alla base di essi è posta la stessa prospettiva di sistema, nata in ambito strutturalista.

La seconda parte del presente lavoro di ricerca cambia andatura introducendo una ricostruzione dell'evoluzione della poetica dell'autore. Lo scopo è quello di fare convergere quella poetica direttamente sulla storia editoriale di *Uomini e no* e dunque, ancora una volta, sulla critica del testo, per arrivare al rilevamento delle varianti introdotte nell'edizione del 1949. L'analisi della forma della nuova edizione e la collazione del suo testo con quello della *princeps* saranno l'esito conclusivo di una lunga e meticolosa indagine sulle dichiarazioni di poetica di Vittorini disseminate tra recensioni, interventi militanti, scritti editoriali, note, presentazioni, articoli e interviste, comunicazioni pubbliche, scritti d'occasione e lettere private. L'ampia rassegna presa in esame mostra come il romanzo del 1945 occupi una posizione che può essere definita “in bilico tra due poetiche”, tra una poetica sorta e consolidatasi durante tutti gli anni Trenta e i primi anni Quaranta e un'altra che emergerà lentamente nel corso dei primi anni del secondo dopoguerra e che si misurerà con i tanti dibattiti culturali e letterari di quella stagione. Il testo della *princeps* racchiude infatti una poetica che non è solo un'idea di scrittura ma anche la manifestazione di un'utopia politica e culturale che – percepita come realizzabile nel clima singolare della Resistenza – sarà poi profondamente disattesa

---

<sup>5</sup> GIANFRANCO CONTINI, *La critica degli scartafacci*, in *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 1-32.

negli anni immediatamente seguenti la pubblicazione. Si dimostrerà, quindi, come la revisione di *Uomini e no* sia strettamente legata anche a questa disillusione, il cui primo segnale evidente è la mancata comprensione del romanzo da parte della critica e del pubblico: anche laddove fu apprezzato, grandi furono le incomprensioni, ma ancora maggiori i dissensi mossi sul piano sia stilistico sia contenutistico.

La puntuale rilettura di molti interventi vittoriniani permette poi di porre in evidenza i termini entro i quali è elaborata e si trasforma la sua idea di rappresentazione della realtà interiore e della realtà esterna, i cardini dunque su cui si regge ogni concezione di scrittura letteraria. Lo sviluppo del pensiero vittoriniano è ben individuabile se si mettono a fuoco quelle *costellazioni* di vocaboli che ne caratterizzano la prosa, sia letteraria, sia saggistica, sia d'occasione editoriale e pubblicistica, e che si rifrangono fra loro permettendo una sempre più approfondita interpretazione del suo pensiero.

Con la ricerca di cui si dà conto nel presente lavoro, è possibile sottolineare ancora meglio, confermando quanto già notato da una parte della critica, come il procedimento che sorregge la scrittura di Vittorini sia un procedimento non solo simbolico, ma anche allegorico. Di fronte a questa tecnica di rappresentazione, dunque, diviene ancora più necessario indagare ogni suo scritto narrativo, saggistico, militante o d'occasione privata o professionale, poiché solo così si può decifrare quello che è un vero e proprio codice terminologico, del tutto personale, all'interno del quale è possibile stabilire variazioni e permanenze. La difficoltà della prosa vittoriniana non risiede, infatti, solo nel suo particolare ritmo, nella sua identità letteratissima e nel suo repentino scarto verso l'orizzonte della poesia, ma anche inequivocabilmente nell'intreccio di un codice di parole, che mediano immagini e significati, facilmente equivocabili se non correttamente decodificati.

È allora tanto più rivelatrice la celebre affermazione di Cesare Pavese, il quale, lette le note introduttive preparate da Vittorini per l'antologia *Americana*, e definitele, nella lettera del 27 maggio 1942, «un gran libro», aggiunge che per l'autore esse hanno «il senso e il valore che doveva avere per Dante il *De Vulgari*» e non solo perché sono una «storia letter.[aria] vista da un poeta come della storia della propria poetica»,<sup>6</sup> ma anche perché permettono di trovare la chiave di lettura con cui dissuggellare i suoi testi.

---

<sup>6</sup> CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, nuova edizione condotta sull'autografo, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi, 1990, pp. 239-239.

## CRITERI DI TRASCRIZIONE E SEGNI UTILIZZATI

- **parola in grassetto**: variante rispetto al testo definitivo della *princeps* (nel capitolo 9: variante rispetto all'edizione del 1949, che supera la prima)
- ~~**parola o frase barrata e in grassetto**~~: parola o frase cancellata ma leggibile che testimonia comunque una variante rispetto al testo definitivo (le parole e le frasi sono generalmente cancellate sulle carte con una o più righe orizzontali: la quantità di righe o il loro spessore determina il fatto che la parola al di sotto sia ancora decifrabile; in alcuni casi i paragrafi sono cancellati con larghe linee diagonali che si incrociano a X)
- parola o frase posta in apice: parola o frase scritta nell'interlinea
- ~~**parola o frase, in grassetto, barrata, sottolineata con riga spessa**~~: parola o frase cancellata che resta al di sotto del testo scritto nell'interlinea
- parola o frase sottolineata con due linee: parola o frase che è stata cancellata in corso di scrittura, *prima* di una successiva cancellatura che ha cassato l'intero paragrafo a cui tale parola o frase appartengono
- **parola\* in grassetto con asterisco**: parola o frase dedotta e intuita, ma non chiaramente leggibile
- \*\*\*: parola o frase non comprensibile pur non essendo cancellata
- ~~\*\*\*~~: parola o frase cancellata e non comprensibile
- gli a capo nelle trascrizioni del testo delle carte manoscritte sono inseriti per facilitare i confronti con le bozze e la *princeps*, ma non sono presenti negli autografi: nel caso in cui sia possibile il confronto diretto con le bozze o la *princeps*, gli a capo seguono le stampe; in caso contrario sono introdotti seguendo un criterio di senso. Nei rari casi in cui l'a capo è già presente nel testo manoscritto viene segnalato, altrimenti è da intendersi che tutto è scritto continuo
- tutte le "è" di perché, sé, affinché, poiché, né sono scritte in bozze e sulla *princeps* con accento grave, ma uniformate nella trascrizione con accento acuto
- le correzioni manoscritte inserite da parte dell'autore sulle bozze sono trascritte utilizzando *un diverso carattere, che imita la scrittura manuale*, al fine di non confondere testo stampato e interventi autoriali



PARTE PRIMA

L'edizione del 1945, il testo tra le carte e la stampa





# 1. I DOCUMENTI D'ARCHIVIO E LA *PRINCEPS*

## 1.1 *La situazione editoriale di Uomini e no e le carte autografe*

Per spiegare la situazione editoriale e introdurre a quella testuale del romanzo *Uomini e no* di Elio Vittorini, si può partire dalla nota al testo della raccolta delle sue *Opere narrative* nei Meridiani Mondadori, in cui lo stato delle pubblicazioni – precedenti la prima edizione del Meridiano stesso, datato 1974<sup>7</sup> – è sinteticamente rappresentata da una tabella. Essa mostra efficacemente le date di edizione, gli editori<sup>8</sup> e le macro-varianti strutturali, rappresentando il continuo lavoro di eliminazione e reintroduzione di capitoli che ha accompagnato la storia del testo, vivente l'autore. La si riproduce qui di seguito per chiarezza e utilità.

---

<sup>7</sup> ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di MARIA CORTI, Milano, Mondadori, 1974 (si citerà sempre dalla VII ristampa del 2005), 2 volumi. Tutte le note ai testi sono redatte da RAFFAELLA RODONDI, quella relativa a *Uomini e no*, si trova nel vol. I, alle pp. 1210-1226.

<sup>8</sup> B = Bompiani, M = Mondadori.

<i>B<sub>1</sub></i> <i>B<sub>2</sub></i> (giugno e ottobre 1945)		<i>B<sub>3</sub></i> (1949)	<i>B<sub>4</sub></i> <i>B<sub>5</sub></i> (1960 e 1962)	<i>M</i> (1965, 1966, 1972)	
I	- XVII	I	- XVII	I	- XVII
XVIII	- XXII		-	XVIII	- XXII
XXIII	- XXVI	XVIII	- XXI	XXIII	- XXVI
XXVII	- XXIX		-	XXVII	- XXIX
XXX	- XXXIX	XXII	- XXXI	XXX	- XXXIX
XL	- XLII		-		-
XLIII	- LVI	XXXII	- XLV	XL	- LIII
LVII	- LXI		-	LIV	- LVIII
LXII	- LXXVIII	XLVI	- LXII	LIX	- LXXV
LXXIX	- LXXXI		-	LXXVI	- LXXXVIII
LXXXII	- LXXXVII	LXIII	- LXVIII	LXXIX	- LXXXIV
LXXXVIII	- LXXXIX		-		-
XC	- CVIII	LXIX	- LXXXVII	LXXXV	- CIII
CIX	-		LXXXVIII		CIV
CX	- CXI		-		-
CXII	- CXIV	LXXXIX	- XCI	XCII	- XCIV
CXV	- CXXXV	XCII	- CXII	XCIV	- CXV
CXXXVI	- CXXXVIII		-		-
CXXXIX	- CXLIII	CXIII	- CXVII	CXVI	- CXX
	-		-		-
<i>Nota</i>					

La tabella e, con essa, il discorso critico condotto da Raffaella Rodondi, considerano le edizioni sulla base delle indicazioni poste sui loro frontespizi: a partire dalla pubblicazione dell'ottobre del 1945, che è data al pubblico come seconda edizione (la prima è del giugno dello stesso anno), i diversi volumi editi presso Bompiani, portano sul frontespizio il numero progressivo di edizione. Da ciò consegue che il libro pubblicato nel 1949 è la terza edizione, quello del 1960 è la quarta e quello del 1962 è la quinta. L'edizione Mondadori 1965, prima con il nuovo editore, risulterebbe essere la sesta edizione vivente l'autore.<sup>9</sup>

Tale rappresentazione falsifica la reale situazione testuale, che emerge chiaramente operando una collazione tra le edizioni e ricostruendo con maggiore chiarezza quanto implicitamente dichiarato dalla tabella, dove sono unificate tra

<sup>9</sup> Elio Vittorini è morto il 12 febbraio 1966 e l'edizione Oscar porta un finito di stampare dell'ottobre 1965. Lo scrittore aveva però fatto in tempo a lasciare alcune indicazioni anche per l'edizione del romanzo nella collana mondadoriana Narratori italiani, che invece reca un finito di stampare del maggio 1966. In tabella è poi segnata anche l'edizione del 1972, che, invece, è una nuova emissione del romanzo nella collana Scrittori italiani e stranieri di Mondadori: le due edizioni successive la morte dell'autore riproducono il testo del 1965.

loro le due emissioni<sup>10</sup> del 1945, così come quella del 1960 a quella del 1962. Infatti, la seconda pubblicazione del 1945 non è che una ristampa della *princeps* a cui viene messa in frontespizio (secondo l'uso editoriale, soprattutto di quel tempo) l'indicazione II EDIZIONE: il testo da essa testimoniato è del tutto identico a quello della prima edizione, trattandosi della stessa composizione e, di conseguenza, anche l'impaginazione è invariata. Si tratta, dunque, per i volumi stampati nell'ottobre del 1945 di una nuova impressione. Ne consegue che la seconda edizione è quella del 1949, la quale mostra, anche solo sfogliata rapidamente, dei profondi cambiamenti, in particolare non ci sono più i brani in corsivo che caratterizzano la *princeps* e il numero di capitoli è nettamente minore. Seguendo il nuovo criterio di numerazione, la pubblicazione Bompiani del 1960 è la terza edizione e quella del 1962 la sua reimpressione: per questa nuova edizione – lo si evince anche solo dall'accostamento visivo dei numeri romani indicanti i capitoli, proposto nella tabella della Rodondi – il romanzo ha subito un ulteriore intervento. La quarta edizione è infine la prima edizione Oscar Mondadori, che testimonia un'altra fase di importante revisione testuale.

Riassumendo schematicamente, dunque, la situazione delle edizioni di *Uomini e no* è la seguente:

- I. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare 21 giugno 1945, seguita da una nuova impressione «del tutto identica alla prima»<sup>11</sup> edita nell'ottobre dello stesso anno;
- II. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare del 30 settembre 1949;
- III. Bompiani, collana I Delfini, finito di stampare del 20 giugno 1960, seguita da una nuova impressione nella stessa collana, che porta un finito di stampare del 20 ottobre 1962;

---

<sup>10</sup> Per i termini di edizione, emissione, impressione si fa riferimento alle definizioni date da CONOR FAHY in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-88.

<sup>11</sup> RAFFAELLA RODONDI, *Nota ai testi. Uomini e no*, in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 1210.

- IV. Mondadori, Oscar, ottobre 1965: è l'edizione *ne varietur*, che viene riprodotta nello stesso Meridiano e in tutte le edizioni Mondadori successive a partire da quella del maggio 1966. È la forma testuale presa come riferimento dalla critica e l'unica da allora ristampata.

Da qui in avanti si parlerà di prima, seconda, terza edizione Bompiani a partire da questa ricostruzione, trascurando le ristampe, dato che in esse il testo coincide con quello dell'edizione di cui sono una nuova impressione.

I materiali che permettono di ricostruire le fasi di composizione e di rielaborazione del testo di *Uomini e no* sono conservati presso il Centro APICE (Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, sia nell'archivio Elio Vittorini e sia nell'archivio Valentino Bompiani. L'archivio Vittorini contiene le carte personali dell'autore ed è costituito da documenti privati, corrispondenza, testi letterari e saggistici, carte di lavoro redazionale e alcuni dei libri della biblioteca di casa.<sup>12</sup> Tale archivio fino al 2009 era conservato presso l'Università di Pesaro e Urbino: in molte pubblicazioni di materiali autoriali (precedenti tale data) il riferimento archivistico resta, infatti, quello urbinato. Attualmente, presso gli archivi di APICE, i documenti relativi a *Uomini e no*, sono raccolti in un fascicolo, contenuto all'interno del faldone "Testi letterari e saggistici".<sup>13</sup> L'archivio dell'editore – che è anch'esso l'archivio personale e non quello della casa editrice, depositato, invece, presso la Fondazione Corriere della Sera – contiene, all'interno della serie "Manoscritti e bozze",<sup>14</sup> le prime bozze in colonna della prima edizione del 1945 di *Uomini e no* con numerose correzioni autografe.

---

<sup>12</sup> Parte dei testi della biblioteca di Elio Vittorini sono stati dispersi dopo la sua morte, prima che fossero portati all'archivio dell'Università di Pesaro e Urbino.

<sup>13</sup> Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini, serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto.

<sup>14</sup> Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani; Subfondo: Carte personali della casa editrice, 1923-1991; serie: Manoscritti e bozze 1945-1991/sottoserie: "Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945"; busta 13: Prima bozza di stampa, con correzioni manoscritte, del romanzo *Uomini e no* di Elio Vittorini.

Attraverso l'analisi delle carte manoscritte e delle prime bozze in colonna è possibile dare conto dell'evoluzione della struttura diegetica del testo della *princeps*, delle modifiche intervenute nella gestazione del sistema dei personaggi e nella definizione delle caratteristiche degli stessi. Meno rilevanti, sul piano della rielaborazione stilistica, le varianti puntuali che si riscontrano nell'analisi comparativa dei differenti materiali, dato che l'assetto linguistico, retorico e sintattico resta coerente e stabile nel corso della lavorazione.

Per ricostruire le modalità dell'intervento dell'autore nel passaggio dalla *princeps* alle successive edizioni, tuttavia, non si hanno sempre a disposizione materiali d'archivio. Infatti, per quanto riguarda la seconda edizione del 1949 non si dispone di documenti testimonianti la lavorazione del testo, né all'interno dei due archivi di APICE, né negli archivi della Fondazione Corriere della Sera: l'analisi, dunque, dovrà basarsi sulla sola collazione tra la prima e la seconda edizione. La stessa assenza di documenti si presenta relativamente alla terza edizione del 1960, mentre, per l'edizione Oscar del 1965, è utilizzata come antigrafo una copia dell'edizione del 1949, che, dopo essere stata spaginata, è stata ampiamente postillata dall'autore e integrata con numerosi fogli fotocopiati dalla *princeps*. Quest'ultimo insieme di materiali è conservato all'interno del fascicolo "Uomini e no", dell'archivio personale di Elio Vittorini di APICE e dalla loro analisi ne consegue che il testo del 1965 è il risultato di un lavoro condotto dall'autore partendo dal testo del 1949 integrato con parti di testo del 1945.<sup>15</sup>

Le fasi per le quali si ha a disposizione la maggiore quantità di materiale sono, dunque, quella iniziale della genesi del testo, e la fase conclusiva che porta all'ultima redazione approvata dall'autore. In questa tesi, però, come è stato motivato nella premessa, al centro del discorso è posta la storia del romanzo relativamente agli anni Quaranta.

---

<sup>15</sup> È anche a partire dall'osservazione di questi documenti che è possibile sostenere – per l'analisi del testo della *princeps* – la validità di un confronto con la critica che ha preso come punto di riferimento per le proprie indagini l'ultima edizione curata dall'autore.

## 1.2 *La descrizione delle carte manoscritte*

Le carte autografe contenute nel sottofascicolo “Uomini e no, manoscritto”, appartenente al fondo Elio Vittorini di APICE, sono 59, tutte di cm 27,8 per cm 21,7 circa, scritte unicamente sul recto (salvo minimi appunti sul verso) con lo stesso tipo di inchiostro;<sup>16</sup> non presentano figure in filigrana e sono molto ingiallite; ad esse si aggiungono un foglio manoscritto, dello stesso formato e tipo di carta, ma strappato a metà e scritto solo sul recto, e 3 copie in carta carbone di fogli dattiloscritti.

Seguendo le indicazioni finora note che si attengono alle testimonianze dell'autore, questi fogli dovrebbero essere stati redatti tra la primavera e l'autunno del 1944,<sup>17</sup> ma – secondo quanto si metterà in evidenza – è probabile che l'elaborazione del testo si sia protratta fino alla primavera del 1945, in prossimità della consegna del romanzo all'editore per la composizione delle prime bozze.<sup>18</sup>

Le carte manoscritte si presentavano, all'interno del sottofascicolo, nell'ordine opposto a quello di lettura: il primo foglio cioè, corrispondeva all'ultima pagina del romanzo edito. Per poterle leggere linearmente si è invertito il loro ordine, senza aver modificato la loro posizione. Per identificarle è stato segnato nell'angolo in alto a sinistra del verso un piccolo numero a matita: con questi

---

<sup>16</sup> La colorazione dell'inchiostro può apparire differente in relazione al variare della scrittura (se più piccola e rigida o più morbida e distesa) e a seconda di quanto era stato imbevuto il pennino o – più probabilmente – in base alla pressione e alla carica della penna stilografica; può dunque variare da un colore nero intenso a sfumature che possono tendere al color seppia.

<sup>17</sup> Si veda RODONDI, Note ai testi. *Uomini e no*, cit., p. 1210. Si veda anche ELIO VITTORINI, Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings (datata autunno 1946), in ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi, 2008, p. 333.

<sup>18</sup> I tempi di composizione e correzione delle prime bozze in colonna della prima edizione di *Uomini e no* saranno indagati nel prossimo capitolo.

numeri ci riferirà alle carte nel corso della descrizione qui presentata. Si segnala che la numerazione progressiva indica unicamente l'ordine archivistico delle carte all'interno del fascicolo e non corrisponde necessariamente alla progressione narrativa del testo da esse testimoniato.

Aperto il fascicolo, il primo dato evidente è che all'interno di queste carte manca completamente la parte di testo corrispondente alle prime 62 pagine del libro stampato nel 1945: non abbiamo dunque le carte relative ai capitoli I-XXXVI e all'inizio del capitolo XXXVII; il manoscritto inizia infatti dalla seconda parte di una battuta di dialogo presente nella prima metà di quest'ultimo capitolo, che nella *princeps* si trova a pagina 63.<sup>19</sup>

Sulle carte non sono presenti interruzioni di capitolo, non solo numeriche, ma nemmeno segnalate attraverso l'utilizzo di spazi bianchi: il testo è, infatti, sempre continuo e non ci sono nemmeno gli "a capo" dei paragrafi e dei dialoghi.<sup>20</sup> Inoltre – ed è questo un importante elemento da porre subito in rilievo – già su queste carte è concepita e costruita la separazione delle parti di testo in tondo da quelle in corsivo: questi sono gli unici casi, in cui si possono incontrare degli "a capo". La volontà di portare una parte di testo in corsivo è evidente dal fatto che, all'interno di quei brani, ogni riga è sottolineata a penna, manualmente, probabilmente di volta in volta, riga per riga, da parte dell'autore stesso.

Sono numerose le varianti testuali disseminate all'interno di ogni carta manoscritta: variazione o soppressione di un aggettivo o di un sostantivo; inversione dell'ordine delle parole; frasi, o singoli termini, espunti o sostituiti. Queste varianti, estese a tutto il testo, possono essere immediate o tardive, ma generalmente non alterano la modulazione stilistica e la coerenza linguistica, le quali restano stabilmente fissate lungo tutto l'arco testuale. Il momento di

---

<sup>19</sup> ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 63: "[...] tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»". Da qui in poi il volume della *princeps* sarà sempre citato con la seguente dicitura: VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit. Nelle tabelle e nelle parentesi in cui si mettono a confronto i vari supporti testuali il riferimento alla *princeps* sarà indicato semplicemente con "edizione 1945" e numero di pagina. Nelle citazioni a testo, dove non diversamente segnalato, si indicherà solo il numero di pagina, dando per inteso che la citazione sarà sempre presa solo dalla prima edizione del 1945.

<sup>20</sup> Nelle trascrizioni dalle carte – proposte nel corso di questa tesi – saranno invece sempre inseriti gli a capo, in concordanza con la *princeps*, al fine di rendere più agevole la comparazione con il testo a stampa.

introduzione della variante può essere ricostruito sulla base della posizione della parola o della frase in pulito rispetto a quella cancellata, in alcuni casi invece, data la sovrapposizione di più strati correttori, è difficilmente accertabile non tanto la loro successione, quanto la distanza temporale che separa gli uni dagli altri. Il *ductus* raramente è d'aiuto, poiché si mantiene generalmente costante. Inoltre, osservando l'utilizzo degli spazi delle carte da parte dell'autore, sembrerebbe che esso sia dettato dalla preoccupazione di non spreccarli: l'interlinea infatti è strettissimo, la scrittura minuta copre tutta l'ampiezza del foglio senza lasciare margini né in alto, né in basso, né lateralmente.

Al fine di descrivere in che modo il testo si dispone sui fogli manoscritti si osservino le tabelle poste a corredo di queste pagine: è utile leggerle entrambe tenendo come punto di riferimento la colonna "capitoli" nella sezione "Prima edizione Bompiani 1945", che fornisce, al lettore, dei punti di riferimento utili per orientarsi, sulle carte, nel riconoscimento delle parti di testo.

La prima tabella, rappresenta sinteticamente il contenuto testuale delle carte manoscritte, ponendolo a confronto unicamente con la *princeps* e utilizzando come elementi di riferimento i numeri dei capitoli e delle pagine. Da questo primo confronto emerge una rappresentazione grafica in blocchi, la quale evidenzia il modo in cui le carte possono essere suddivise e considerate, senza alterare il loro ordine archivistico. La suddivisione permette di mostrare come le carte appartengano a due fasi di scrittura, indicate dai colori grigi (la prima) e azzurro-verdi (la seconda). Inoltre, all'interno di questi due macro blocchi è stato necessario creare altri più circoscritti gruppi di carte in modo da potere descrivere sinteticamente la loro situazione materiale o testuale. Le righe colorate, inserite all'interno della parte grigia e non corrispondenti a nessuna carta, permettono di mostrare la posizione che le carte marcate in tabella dallo stesso colore dovrebbero occupare, nel caso in cui si voglia tentare una lettura continua – dal punto di vista dell'evoluzione diegetica del testo – del contenuto dei fogli manoscritti.



Questa preliminare rappresentazione è necessaria dato che, osservando il materiale autografo del fascicolo “Uomini e no”, non si è affatto di fronte al manoscritto completo del romanzo, e nemmeno al manoscritto di una sua parte linearmente redatta in un'unica fase di scrittura, ma a blocchi di carte che possono corrispondere a blocchi narrativi autonomi (o a brevi brani, a frammenti di dialogo) che devono essere tra loro “assemblati” nell'ordine corretto, per potere ricostruire la trama così come la si conosce dalla *princeps*.



**TABELLA 1**

Carte manoscritte		Prima edizione Bompiani 1945	
Fasi di scrittura	Ordine archivistico <sup>21</sup>	Capitoli	Pagine
<b>1</b>	1-11	XXXVII-LXI (XLII manca sulle carte ed è introdotto nella fase di correzione delle prime bozze in un foglio manoscritto a parte) <sup>22</sup>	63-111
	12	LXII-LXIV (sulla carta 12 parte del testo è in una prima redazione non giunta in stampa. La redazione definitiva è presente sulla carta 35)	113-118 (pagina 112 bianca)
	13-17	LXIV-LXVIII	118-128
		Il testo della seconda metà della carta 17 e quello della prima metà della carta 18 deve essere sostituito e integrato con quanto si legge sulle carte 36-39. <sup>23</sup>	
	18-20 + mezzo foglio ms "19 bis"	LXXIV-LXXXVII	136-143
		Il testo della carta 20 non prosegue sulla carta 21, la quale si apre su un altro momento narrativo. Il raccordo diegetico tra le due carte si ottiene inserendo qui il testo presente sulle carte 40-49. <sup>24</sup>	
	21-34	XCI-CXIV (XC manca sulle carte manoscritte, ma è presente sulle prime bozze, colonne 100-101)	169-222
		Una volta giunti alla fine della carta 34, la diegesi prosegue sulla carta 50 fino al termine del romanzo	
<b>2</b>	35	LXIII-LXIV	115-117
	36-39 * <sup>25</sup>	LXIX-LXXIII	129-136
	40-49 *	LXXVII-LXXXIX	143-168
	50-59 + tre fogli ds numerati	CXV- CXLIII	223-264

<sup>21</sup> I numeri che indicano le carte corrispondono alla posizione in cui esse sono disposte nel fascicolo di APICE.

<sup>22</sup> Il foglio manoscritto è nominato "Allegato A": per la sua descrizione si veda il capitoli 1.3.

<sup>23</sup> Le carte 17 e 18 non sono però consecutive dal punto di vista testuale: quanto si legge sulla seconda parte della carta 17 resta interrotto e non prosegue nella carta successiva. Le carte 36-39, dunque, sostituiscono anche alcune carte non conservate, che – nella prima fase di scrittura – riempivano lo spazio narrativo tra le carte 17 e 18.

<sup>24</sup> Anche in questo caso, le carte 40-49 della seconda fase di scrittura sostituiscono dei fogli appartenenti alla prima fase che non si sono conservati e che in origine colmavano il vuoto narrativo riscontrabile ora tra le carte 20 e 21.

<sup>25</sup> L'asterico posto accanto al numero delle carte manoscritte [\*] indica che su alcune di esse è presente una numerazione di capitolo in numeri romani, solo in parte corrispondente a quella delle bozze e della *princeps*.

La seconda tabella descrive, invece, carta per carta, in modo analitico il contenuto testuale e lo mette in relazione sia con le prime bozze in colonna, sia con la *princeps*. Di ogni carta è dato l'*incipit* e l'*explicit* e, tra questi, sono riportate tutte quelle parti di testo utili alla riconoscibilità di ciò che si legge sulla carta manoscritta e all'orientamento della lettura. Inoltre sono riportate, in grassetto, le varianti (ricavate dalla collazione tra testo manoscritto, bozze e *princeps*) più rilevanti o per estensione o per valore critico. Le varianti minime restano segnalate solo quando sono comprese negli *incipit* e negli *explicit*, benché in realtà su ogni carta sia possibile ritrovare qualche differenza rispetto alla stesura entrata prima in bozze o poi nella stampa del 1945. I criteri di rappresentazione delle varianti corrispondono a quelli espressi a pagina VII.

Si segnala che si è deciso di non riportare la corrispondenza del testo manoscritto con il testo incolonnato sulle prime bozze, in quanto tale scelta avrebbe reso meno evidente il dato critico su cui occorre, invece, portare l'attenzione: indicare, cioè, in quali casi la lezione della carta manoscritta sia presente anche sulle prime bozze (e sia poi stata eventualmente lì modificata nella redazione definitiva) e dove, invece, sia stata modificata nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto o sul dattiloscritto stesso, *prima* della composizione tipografica. Questa fase di riscrittura, avvenuta tra le carte manoscritte e la composizione delle bozze in colonna, non è testimoniata da materiali d'archivio, data la mancanza del dattiloscritto dato in tipografia, di cui però è pressoché certa l'esistenza, sulla base delle abituali modalità di lavorazione dei testi da parte degli editori. Sulla sua conformazione si tornerà più avanti.

**TABELLA 2**

Carte manoscritte (secondo l'ordine archivistico)				Prime bozze in colonna	Prima edizione Bompiani 1945	
Carta	<i>Incipit</i>	Parti di testo rilevanti	<i>Explicit</i>	Interventi testuali	Capitoli	Pagine
1	tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»	[...]	«Vuoi fumare?» «Altro che!		Metà XXXVII [...] metà XXXIX	63-67
2	Ne hai una anche per Metastasio?»	[...] «Ehi Metastasio!» <b>T</b> Dei due che aspettavano all'albergo Regina, [...] Figlio di Dio gettò un osso, appena socchiusa la // <i>Curiosità degli uomini, di come sono e di come vanno le cose loro;</i> [...]	<i>Dieci anni ancora? Poiché, dopo un poco che lo avrei lasciato andare, io tornerei da Enne 2 e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, la più importante delle cose degli uomini, forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento, e</i>	Righe tagliate in bozze (vedi colonna 42) <sup>26</sup>	Seconda metà XXXIX [...] fine XXXIX <b>T</b> XLIII [...] inizio XLIV // XL [...] metà XL	67-68 <b>T</b> 75-76 // 69-70
3	<i>aspetterei di scriverne per dieci anni ancora. Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna. Se l'ha o l'ha avuto non è nel modo che conta; motivo della sua vita.</i>	[...] <i>per tutti gli anni che una cosa è durata. // porta, anche nella seconda stanza; ma nella terza accese la luce ed entrò. [...]</i>	«Dopo... Non è abbastanza? Ho anche fatto il mio dovere.» «Ehm!» disse	Righe tagliate in bozze (vedi colonna 42)	<i>Metà XL [...] fine XLI [XLII inserito in fase di correzione bozze su foglio ms a parte] // poco dopo l'inizio di XLIV [...] metà XLV</i>	70-72 [capitolo su pp. 72-73 inserito nelle bozze, pagina 74 bianca] // 76-78
4	El Paso. «Ehm? Come ehm?» «Ehm!» «Ehm?»	[...]	Dalla cantonata di Porta Romana giungevano le voci della pattuglia, ch'era ferma là, parlando forte, ma anche si sentivano cani che abbaiano,	Righe tagliate in bozze (vedi colonna 48)	Metà XLV [...] metà XLVII	78-83

<sup>26</sup> Tutte le indicazioni fornite su questa colonna si riferiscono alle parti di testo in grassetto inserite nelle colonne precedenti. Non è escluso che, oltre alle varianti qui indicate, sulle carte ne siano presenti altre, ma in tabella si dà conto solo delle macro-varianti e, per quanto riguarda le varianti minori, se ne dà indicazione unicamente quando queste ultime sono contenute negli *incipit* e negli *explicit*.

			rumori di automobili, rumori di camion, <b>si sentiva il ragno coprifuoco che si sfregava l'uno contro l'altra</b>			
5	<b>le zampe.</b> Alla prima svolta piegarono di nuovo verso il grande viale di circonvallazione.	[...] e le alte siepi che correvano nel mezzo tra due linee del tram. <b>Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, [...] una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione.</b> Un uomo alto ne scese, [...]	«Sì, comandante. Sono passati tutti.» «E perché restate	Righe tagliate e riscritte sulle bozze (vedi colonna 49)	Seconda metà XLVII [...] metà XLIX	83-87
6	qui? Gli ordini non sono di restare qui. Dov'è questo comandante?»	[...]	C'erano già otto o nove piccoli pezzi di pane in terra. «Perché?» il milite diceva.		Seconda metà XLIX [...] metà LI	87-91
7	«Non mangia il pane. Perché non lo mangia?»	[...]	cadde il milite che giocava col cane, cadde il cane,		Seconda metà LI [...] quasi fine LIV	91-95
8	gli altri scapparono, una parte su per le scale, e una parte, tra essi i due con la testa di morto, per un uscio in fondo che metteva nel cortile.	[...]	e lì c'era un chiarore rosso sotto il cielo. «Dove possiamo andare il più vicino?» egli chiese. Andarono per un cento		Fine LIV [...] metà LVI	95-99
9	metri, spinsero il battente di un portone, entrarono e un vecchio operaio li condusse su per una lunga scala al buio.	[...] si stese al buio su una branda <b>che sapeva.</b> // <i>Io a volte non so, quando quest'uomo è solo - chiuso al buio in una stanza</i> [...]	« <i>Qui io sono fuori tutto il tempo.</i> » « <i>Giochi tutto il tempo?</i> » « <i>A volte gioco a volte</i>	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 69)	Seconda metà LVI // <i>LVII</i> [...] inizio <i>LVIII</i>	99 {100 bianca} // 101-103
10	<i>no. Sto qui tutto il tempo.</i> » « <i>Tutto il tempo lontano da casa?</i> »	[...]	« <i>Lo sai,</i> » dice, « <i>quanti anni ho? Ho sessantadue anni. E tu vorresti farmi bisnonna a sessantadue</i>		<i>LVIII</i> [...] inizio <i>LX</i>	103-108
11	<i>anni?</i> » <i>Si rivolge alla madre: «Dove l'avrà trovata?»</i>	[...] « <i>Mica ci è piaciuto,</i> » <b>anche le dice. «Loro</b>	«Sei stata brava ad essere venuta,» le disse. <b>«Brava!</b> Sono	Le lezione presente sulle bozze è già quella	<i>Poco dopo inizio LX</i> [...] <i>fine LXI</i> // prima metà <i>LXII</i>	108-111 // 113

	<i>dice. «Mah!» la madre dice.</i>	<i><b>L'hanno voluto.</b> Abbiamo dovuto ucciderli.» // La mattina dopo quella notte, verso le dieci la bella vecchia dai capelli bianchi, Selva, era che spazzava nella sua casa [...]</i>	<b>proprio</b> contenta di vederti.» «Grazie!» Berta ri-	definitiva (vedi colonne 66-67)		
12	spose. «Sono anch'io contenta.» «Che cosa posso offrirti? <b>Caffè no. Te nemmeno.</b> Ho qualche cosa tra il tè e la camomilla. Ne preparo due tazze?»	[...] «Ma sono già moglie di un altro.» <b>[dialogo: lezioni diverse da quelle finali, ma non cancellate]</b> «Io non ho detto questo.» [...]	«Sono passati due giorni. Doveva cercarmi e non mi ha cercata.» «Ah, ecco!» disse Selva. «Che cosa?» disse	Il dialogo definitivo è introdotto sulla carta 35 ed è presente sulle bozze (vedi colonna 68)	Seconda metà LXII [...] quasi fine LXIV	113-118
13	<b>Berta.</b> «Anch'io non l'ho più veduto. Sono stata fuori Milano.» «Ma non può essergli accaduto nulla, no?» <b>[dialogo: battute cancellate ma leggibili]</b> «No. No.» <b>«Arrivederci, Selva.» Berta prese il tram, e andò in tram in piazza della Scala.</b>	[...] «Che c'è da vedere di straordinario?» <b>[parte di testo cancellata ma leggibile]</b> Al largo Augusto Berta vide che la folla era nel mezzo della strada, [...]	Scese allora dal marciapiede, si mise con la folla,	Sia il dialogo sia la successiva parte di testo non sono presenti sulle bozze (vedi colonne 69-70)	Fine LXIV e inizio LXV [...] metà LXV	118-120
14	<b>passò davanti a quegli uomini; e guardava che cosa avessero che luccicava al sole sui berretti.</b>	[...] Cartelli dicevano dietro ogni fila di morti: PASSATI PER LE ARMI. Non dicevano altro, anche i giornali non dicevano altro e tra i morti erano due ragazzi di quindici anni, <b>una bambina, due donne e un vecchio dalla barba bianca.</b> <b>[parte di testo cancellata ma</b>	<del><b>ma la sua faccia era la stessa, con gli stessi occhi spalancati, della</b></del>	L'ultima parte di testo cancellata, che prosegue nella carta successiva, non compare in bozze (vedi colonna 72)	Metà LXV [...] inizio LXVI	120-121

		<b>leggibile ...]</b>				
15	<p>faccia _____ di Coriolano. Tutti e cinque, nella _____ fila, avevano _____ la stessa faccia.</p>	<p>[... prosecuzione della parte di testo cancellata ma leggibile] La gente andava per il largo Augusto e il corso di Porta Vittoria [...]</p>	<p>e i suoi capelli stavano nel sangue raggrumati, la sua faccia guardava seria la seria faccia dell'uomo che pendeva un poco dalla parte</p>	<p>La parte di testo cancellata, che comincia nella carta precedente, non compare in bozze (vedi colonna 72)</p>	<p>Prosecuzione LXVI [...] inizio LXVII</p>	<p>121-124</p>
16	<p>di lei. Perché lei anche? Gracco vide passare un altro degli uomini che aveva conosciuto la sera prima, il piccolo Figlio-di-Dio</p>	<p>[...]</p>	<p>Era la stessa cosa. Non meno di lei innocente, e la sua morte come quella di lei. Non meno in-</p>		<p>Inizio LXVII [...] metà LXVIII</p>	<p>124-127</p>
17	<p>giustificata. Lo stesso era Coriolano.</p>	<p>[...] Pensava quello che tutti pensavano. Berta, da Selva, era decisa, questa volta. [... dopo alcune righe non cancellate, segue una parte di testo cancellata ma leggibile: è un dialogo tra Berta e Selva che si interrompe con il termine della pagina, lasciando una frase sospesa ]</p>	<p><del>Selva _____ rise. «Questa non è una</del></p>	<p>La lezione contenuta nelle ultime righe di questa carta non è presente in bozze (vedi colonne 77-81). Ciò che si trova in bozze è leggibile sulle carte 36-39 (ed è in larga parte corrispondente a quanto edito nella <i>princeps</i>)</p>	<p>Seconda metà LXVIII [...] fine LXVIII e inizio LXIX [diverso ...]</p>	<p>124-129</p>
18 manca ricordo con la carta precedente	<p>vedute.» Berta rispose. [... fino a metà pagina il testo non cancellato appartiene a un dialogo tra Berta e Selva non corrispondente a nulla di stampato, né in bozze, né nella <i>princeps</i></p>	<p>[nella seconda metà della pagina] Un camioncino col rancio era passato per il largo Augusto [...]</p>	<p>«Se vuoi arruolarti ti raccomando io.» «Grazie. Grazie.» Un graduato</p>	<p>La lezione contenuta sulla prima metà di questa carta non è presente in bozze (vedi colonne 77-81)</p>	<p>LXXIV [...] metà LXXIV</p>	<p>136-138</p>



	e slegato dal dialogo che si legge sulla carta precedente]					
19	dalle teste di morto, chiamò lo sbarbatello. «Tu!» «Vengo,» disse lo sbarbatello.	[...]	Perché, lui proprio, era li lasciato ignudo? Un vecchio bianco dorme	La lezione in bozze è già quella definitiva (vedi colonna 83)	Seconda metà LXXIV [...] inizio LXXVI	138-141
19 bis		mezza carta strappata – prove di dialoghi in tedesco, inserite poi nel testo			Parte di LXXV	140-141
20	da secoli nell'uomo. Noi ce ne ricordiamo, è il padre nostro che ha edificato l'arca [manca il paragrafo “Aveva castagne nelle mani” presente sulla carta 41]	[...] Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più, con l'innocenza loro, la nudità di lui padre. <b>Enne 2 era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.</b> [...] Anche Berta era in quella folla insieme a Selva, [... variante non cancellata, che corrisponde all'inizio di LXXVII]	<b>Enne 2 pensò a tutto il suo vecchio bene per lei, lo spettro tra loro due, la separazione.</b>	La lezione contenuta nella seconda metà di questa carta non è presente in bozze (vedi colonna 86). Il testo inserito nelle bozze (e in larga parte corrispondente a quanto edito nella <i>princeps</i> ) è leggibile sulla carta 40	LXVI [...] dalla fine di LXVI all'inizio di LXXVII [diverso]	141-143
21	El Paso aveva esitato a tornare in albergo, aveva qualche motivo di temere di essere stato veduto, durante l'azione contro il tribunale, [... variante non cancellata.] « Non bevo mai.» «Non bevi? Un combattente deve bere.»	[...]	«Clemm!» fu chiamato. Una delle S.S. ch'erano sul marciapiede disse al capitano	Su questa carta si legge l'avvio del capitolo XCI in modo diverso da quanto si legge in bozze (vedi colonne 101-102); ciò che si legge sulle bozze corrisponde a quanto edito nella <i>princeps</i> . La versione	<b>XCI [diverso nell'avvio]</b> [...] - quasi la fine di XCII  [fra le carte manoscritte manca del tutto il testo corrispondente al capitolo XC, il quale è però inserito in bozze – vedi colonne 100-101]	170-175

				presente sulle bozze non c'è su nessuna carta manoscritta		
22	«Der General Zimmermann!» Corse Clemm. [...]	[...]	«In qualche modo sì,» rispose l' <b>omettino</b> . «All'Ospedale Psichiatrico?» «Al manicomio?» <b>disse Parini</b> . Ma entrava Clemm e <b>Parini</b> si alzò,	Il nome di Parini è cambiato in Pipino sulle bozze (vedi colonna 105 e sgg.)	Fine XCII [...] inizio XCV	175-180
23	gli andò incontro, gli prese una mano con entrambe le sue. [...]	Prima delle ultime cinque righe è tracciata una riga orizzontale, con la stessa penna utilizzata per il testo, di mano dell'autore, sotto la quale si legge: _____ L'uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a San Vittore [...]	[proseguimento del testo delle ultime cinque righe]  «Solo sul peso rubi?» «Io non rubo.» «E perché allora **		Inizio XCV [...] fine XCVI  _____ inizio XCVIII	180-184  188
24	Nell'albergo i cani erano stati riportati si sopra da un ragazzo delle S.S. [...]	[...]	«Io non capisco il tedesco,» Figlio-di-Dio rispose. «Zwei Hunde,» disse il ragazzo. «Questo uno Hund. Dove secondo Hund?»		Inizio XCVII [...] fine XCVII	184-187
25	«Io non capisco,» Figlio-di-Dio rispose.	dopo la battuta trascritta qui accanto – l'ultima del capitolo XCVII –, la quale occupa solo la prima riga del foglio, è tracciata un'altra linea orizzontale, sempre con la stessa penna utilizzata per il testo, sempre di mano dell'autore, sotto la quale si legge: _____ ** sei qui?»  queste parole	«Giusto!» disse il terzo. «Questo appunto io volevo dire.» «Come?» Manera disse. «Non ti seccherebbe,»		Ultima battuta XCVII  _____ prosecuzione dell'avvio del capitolo XCVIII [...] quasi fine C	187  188-192

		terminano la battuta rimasta incompleta sulla carta 23. Il testo poi prosegue regolarmente. [...]				
26	disse il quinto, «di doverlo fucilare tu stesso?» Manera masticava.	[...]	I nove furono mandati in cortile, e nella cella rimase una branda, un materasso in terra, coperte in terra; e letame. <del>Lui stesso sbatté la porta</del>	Le righe cancellate non compaiono sulle bozze (vedi colonna 118)	Fine C [...] metà CII	192-196
27	<b>[Frase cancellata e illeggibile.]</b> Gli aprirono una seconda porta, ed egli guardò. «Quanti?» «Dieci.»	[...]	«A chi viva?» Giulaj non rispose; stava sempre appoggiato al muro, <del>i piedi alzati di pantofole</del>	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 118 e 120)	Metà CII [...] prima parte CIV	196-199
28	e sempre strofinava, l'uno contro l'altro, i piedi coperti di pantofole. «Il tuo amico,» disse a Manera il Primo, «l'ha scampata per miracolo.»	[...]	«Oh! Oh!» ridevano. E, al guinzaglio, i due cani lacerava pur sempre giacca e camicia, accovacciato in terra, <b>Kaptän</b> Blut si alzava e si	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 123)	CIV [...] parte di CV	199-204
29	sedeva, girava intorno a se stesso, annusava l'aria guaiva.	[...]	«Credevo che volesse fargli solo paura.» si sedettero. «Perché poi?» disse il Primo. «Strano!» <b>[manca battuta]</b> «Forse è uno di quelli di stanotte,» disse il Quarto. «Oh!»	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 126)	Fine di CV [...] inizio CVIII	204-208
30	Manera disse. «Io quasi pianto tutto.» «Te ne vai	[...] venne l'ora che Manera smontava: si alzò in piedi, stirò le	<i>Cristo! ora lei fischia mentre si lava, e a me capita che fischio</i>	La lezione presente sulle bozze è già quella	CVIII // CIX- avvio CX	208 // 211-212

	<p>dalla G.N.R.»  <b>«Davvero me ne andrei.»</b> «Ci rimetteresti tremila e tanti».  «Non potrei andare nella Todt? Anche nella Todt pagano bene.»</p>	<p>sue membra di milite, sbadigliò. // <i>L'uomo si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange o ha fame, a chi ha freddo</i>  [...]</p>	<p><i>mentre sto scrivendo. Pure è stata la stessa cosa che tra Enne 2 e quell'altra. E quasi per metà</i></p>	<p>definitiva (vedi colonna 126)</p>		
31	<p>dei nostri anni. Poteva continuare come tra quei due. E io sono dieci anni che voglio scrivere della cosa tra quei due, perché c'era una cosa quasi la stessa tra me e una donna.</p>	<p>[...]  <i>A me sembra ch'io non abbia nulla in me che mi porterebbe a fare qualcosa come il capitano Clemm</i>  <b>Nulla ho in me che potrebbe portarmi a spogliare nudo un uomo e darlo vivo in pasto a due cani</b>  [... variante non cancellata] <b>Io, per quello che ho in me, potrei fare qualcosa, tutt'al più come Giulaj.</b>  [...]</p>	<p><i>È in un altro che ho una storia. E quando distinguo una mia storia dalla storia di Enne 2, quando dico che la mia storia non è la sua, e che sono seduto dinanzi a un tavolo, che vedo alberi, che sento un suoni di secchi d'acqua, e un fischiettare di una donna che si lava in un mastello da bucato,</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 127)</p>	<p>CX[...] metà CXI</p>	<p>212-215</p>
32	<p>io lo dico solo per dire <u>come</u> la storia di Enne 2 potrebbe essere diversa da quella che è, ed essere, pur essendo la stessa, un'altra, storia di un altro.</p>	<p>[...]</p>	<p><i>È nell'uomo? In qual modo è nell'uomo? Come è nell'uomo? Noi vogliamo sapere com'è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 131)</p>	<p>seconda metà CXI [...] inizio CXIII [con variante]</p>	<p>215-218</p>
33	<p><i>faremmo; e che noi prendiamo da loro dal vederli, che diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito noi stessi. Possiamo mai saperlo?</i></p>	<p>[...]</p>	<p><i>Noi presumiamo che sia nell'uomo soltanto quello che è sofferto nell'uomo, quello che in noi è scontato. Aver fame. Questo diciamo che è nell'uomo. Aver</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 131)</p>	<p>CXIII [...] inizio CXIV</p>	<p>218-221</p>
34	<p><i>freddo. E uscire dalla fame, lasciare indietro il</i></p>	<p>[...]  io vorrei vedere che cosa accadrebbe nel</p>	<p><i>E perché? Siamo stati tutti siciliani, alla nostra infanzia?</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella</p>	<p>CXIV fino alla fine</p>	<p>221-222</p>

	<i>freddo, respirare l'aria della terra,</i>	<i>mondo con le loro cretinerie. [sia in bozze che nella princeps, il capitolo corrispondente si ferma qui. Su questa carta ms invece il testo prosegue: E con questo? Niente ...]</i>		definitiva (vedi colonna 134)			
35	Foglio riempi-to solo fino metà, grafia più larga e inter-linea maggiore	La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine. «Sembra strano che tu possa dirlo.» «Pure posso dirlo.»	[...]	«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»	Il dialogo presente su questa carta sostituisce una porzione di dialogo della carta 12. Il dialogo della carta 35 è presente in bozze (vedi colonna 68)	Metà LXIII [...] inizio LXIV	115-116
36	Grafia più larga e inter-linea maggiore, spazio sopra la prima riga in alto e un piccolo rientro a sinistra §	LXIX – Berta non trovò Selva in casa. Bussò, non ebbe risposta, e non ebbe più scopo di essere venuta. [la numerazione di capitolo sul ms corrisponde esattamente a quella dell'edizione a stampa]	[...] [senza ulteriori suddivisioni in capitoli] [...]	Ma non poteva non piangere e stava pur sempre col capo chino, si bagnava di lagrime il grembo. «Non bisogna,» disse il vecchio. «Non bisogna.»	Su questa carta, fino alla 39, è leggibile il testo che sostituisce quanto si legge sulla seconda metà della carta 17. Il termine della carta 39 si raccorda perfettamente e con il testo della seconda metà della carta 18. <sup>27</sup> La redazione testuale delle carte 36-39 è presente in bozze (vedi colonne 77-81)	LXIX [...] metà LXX	129-131

<sup>27</sup> È il passaggio dal capitolo LXXIII (pp. 135-136), che termina sulla carta 39, al capitolo LXXIV (pp. 136-139) che si avvia sulla carta 18.

37 §	«Sì,» disse Berta. «Non bisogna.» «Vedi che non bisogna? Smetti.» «Ma io non piango per loro.»	[...]	Dov'era? Sulla panchina non c'era più, e non era nel viale, non era in nessun luogo che lei vedesse sull'ignuda solitudine del parco. Subito si alzò. Da uno dei grandi alberi		Seconda metà LXX [...] avvio LXXII	131-133
38 §	ch'erano il Parco, senza foglie, senza rami, parti in volo, e gracchiava, un uccello nero.	[...] <b>breve parte di testo cancellata ma leggibile</b> [...]	«La panchina dove dormiva?» «Non so. Vi si era seduto.» «Dev'essere Gaetano.» rispose la donna. Non	Il brano cancellato non compare sulle bozze (vedi colonne 79-80)	LXXII [...] fine LXXII	133-135
39 §	disse altro; la sua figura si riabbassò nel fumo, nessuno disse più altro, e Berta si ritirò.	[...] <b>dialogo cancellato ma leggibile</b> [...]	Dove poteva trovarlo se non con loro? Egli era come loro, per quello che lei stessa, dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.	Il dialogo cancellato non compare sulle bozze (vedi colonna 81)	Ultime righe LXXII [...] fine LXXIII	135-136
40 §	<b>LXXV – Scesa dal tram in piazza della Scala, Berta aveva seguito [variante: inversione della frase rispetto al testo delle bozze]</b> il percorso di un'ora prima, Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti.  [la numerazione di capitolo sul ms non corrisponde a quella dell'edizione a stampa]	(ci sono i segni degli "a capo") [...] uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare. – <b>LXXVI</b> – Dai cinque al sole andò dinanzi ai quattro che erano sul marciapiede in ombra [...]	vide il vecchio ignudo, vide la donna dal	Il testo contenuto su questa carta sostituisce il testo della seconda metà della carta 20 e corrisponde in larga parte a ciò che si legge sulle bozze (vedi colonna 86)	Inizio LXXVII [...] inizio LXXVIII  [la numerazione di capitolo sul ms non corrisponde a quella dell'edizione a stampa]	143-145

41 §	reggicalze rosa. Li guardava e li ritrovava: uomini in panni laceri e coperte	[...] ma non vedeva l'uomo dalle pantofole che si era inginocchiato. <b>[righe cancellate ma leggibili: Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta ...]</b> Vedeva i carri armati, i ragazzi biondi che giocavano [...] vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla per lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta.	dopo la frase trascritta nella casella qui a sinistra, è tracciata una riga orizzontale, con la stessa penna utilizzata per il testo, di mano dell'autore, sotto la quale si legge la parte di testo mancante – nel confronto tra il ms e la prima edizione – nella carta 20:  — Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, [...] toccò uno dei piedi, furtivamente, sull'alluce.  Il testo è scritto capovolto e occupa 10 righe dal basso	Il testo delle carte 41-49 corrisponde a quello dei capitoli LXXVIII-LXXXIX, e crea il legame diegetico tra la carta 20 e la carta 21. Inoltre, il testo delle carte 41-49 corrisponde a quanto si legge sulle colonne 87-100 (non compare ciò che è già cancellato sul ms)	LXXVIII  parte del capitolo LXXVI	145-146  142
42 §	<i>Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di sé stessa.</i>	[...]	<i>Niente di quello per cui lei è vissuta è in quello per cui loro sono morti. Eppure dicono che sono morti</i>		LXXXIX [...] metà LXXX	147-149
43 §	<i>anche per lei. Perché anche per lei? Questo l'esalta e le dà sgomento.</i>	[...]	<i>E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2.</i>		Seconda metà LXXX [...] LXXI	149-151
44 §	Appena Berta si fu voltata Enne 2 piantò la sua bicicletta contro il marciapiede e corse da lei.	[...]	«È molto lontano da qui a casa?» «È da attraversare tutta la città. Qui siamo a		LXXXII [...] metà LXXXIII	153-155
45 §	Porta Romana.»	[...] <b>dialogo cancellato ma</b>	«Non lo ero.»	La lezione presente	Seconda metà LXXXIII [...]	155-158

	«Se mi stanco <b>cammineremo.</b> » «Ma quando sei stanca dimmelo.» «Te lo dirò.»	<b>leggibile</b>	«Lo eri. Lo sei sempre stata.» <del>«Perché dici che lo sono sempre stata? Se lo fossi stata di te che cosa sarei stata con</del>	sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 92- 94)	avvio LXXXV	
46 §	<del>quell'altro?»</del> Giunsero dov'era la casa, egli prese la bicicletta sulla spalla e salirono entrarono nella camera.	[...]	«Perché prima? Che cosa è lui per doverglielo dire prima?» «Lascia che glielo dica prima.» «Ma perché?» disse Enne 2.	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 94)	Seconda parte LXXXV [...] prima parte (fin dopo la metà) LXXXVI	158- 161
47 §	«Vuoi parlargli come se non fossi ancora mia moglie? Non vuoi essere ancora mia moglie? Vuoi essere ancora che cosa?»	[...]	«No,» disse Berta. «Non è la stessa cosa.» «Hai visto i morti, ma è la stessa cosa,» disse Enne 2.		Ultima parte LXXXVI [...] LXXXVII	161- 164
48 §	<i>Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i>	<b>[righe cancellate, ma immediatamente riscritto] ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che è stato un tiranno, dieci anni, su di loro. Ora sarei a punto di potervi entrare. [righe cancellate...] il modo in cui non le riesce più di dir nulla che sia vero, [...]</b>	<i>come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di volere bene</i>	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 98- 100)	LXXXVIII [...] metà LXXXIX	165- 167
49 §	<i>e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere.</i>	[...]	<i>ingiusto, forse, in sé, ma inesprimibile da parte mia. Per questo, lascio fuori un uomo col quale non sono umile, io ora non vado da Enne 2, né seguo Berta. [...] e dire ogni cosa che potrei dire, nel mio odio, di lui?</i>	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 100):	Seconda metà LXXXIX	167- 168



<p>50</p> <p>La grafia torna piccola e l'interlinea a fitto; non ci sono margini bianchi in corrispondenza delle estremità della carta.</p>	<p><b>Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a riposo [...]</b> ma Cane Nero non fu nemmeno ferito. Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano,</p>	<p>[...] non dover più saperne di uomini che si perdevano. <b>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio;</b> il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni per la sua cattura. [...]</p>	<p>Era tutto lo stesso. Uomini <b>dappertutto che</b> potevano perdersi, <b>il mondo perduto, null'altro da fare, ovunque, che resistere non poter dare nessun aiuto, lo stesso ovunque anche con Berta, resistere, aspettare, ovunque la voglia di perdersi</b></p>	<p>Il testo di questa carta è presente sulle bozze, dove viene cancellato e riscritto a margine (vedi colonne 134-136).</p>	<p>CXV [...] inizio CXVII</p>	<p>223-226</p>
<p>51</p>	<p><b>che diventava di più per non andare via da Milano a restare e aspettare.</b> «Peccato!» disse Barca Tartaro.</p>	<p>[...]</p>	<p>«Non è semplice andar via da Milano?» «Per me? Per me no. Per te</p>	<p>Testo presente sulle bozze e lì modificato (vedi colonna 137)</p>	<p>Seconda metà CXVII [...] metà CXX</p>	<p>226-230</p>
<p>52</p>	<p>sarebbe semplice avere quello che vuoi, ed è semplice lo stesso non poterlo avere. Anche restar seduta tutta la notte su una sedia per te è semplice.»</p>	<p>[...] Resistere? Era per resistere. Era molto semplice. <b>O se si voleva altro, c'era perdersi. O resistere, o perdersi. [parte cancellata ma leggibile che viene però riscritta a partire dalla settima riga dal fondo pagina]</b><sup>28</sup> «Dormi?» Lorena chiese. «Non dormo,» rispose Enne 2. [...] Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?» Lorena non rispose. [...]</p>	<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice. <b>Troppo più sem-</b></p>	<p>Le righe cancellate non sono presenti sulle bozze (vedi colonna 140)</p>	<p>Seconda metà CXX [...] avvio CXXIII</p>	<p>230-234</p>
<p>53</p>	<p><b>plice era volersi perdere, [...]</b></p>	<p>[...]</p>	<p>«È offeso? Io non lo vedo offeso.» «Io lo so quando è offeso.</p>	<p>La parte di testo che inizia al</p>	<p>Seconda parte CXXIII [...] metà CXXV</p>	<p>234-237</p>

<sup>28</sup> Si tratta di una correzione in corso di scrittura: il paragrafo è riscritto in un punto successivo del testo, e resta cancellato nella posizione iniziale.

	<p><b>resistere via da Milano era terribilmente complicato.</b> Disse: «Io non andrò via da Milano.» «Non dormi?» Lorena disse.</p>		<p>È offeso.» Di nuovo Enne 2 si rivolse a Metastasio: «Sei offeso, Metastasio?» Di nuovo Metastasio sorrise.</p>	<p>termine della carta precedente è presente sulle bozze e li cancellata (vedi colonne 141-142)</p>		
54	<p>«Ecco,» disse Orazio. «È offeso.» «Allora ne prendo due e mezza da te, e due e mezza da Metastasio.» «Così <b>va bene.</b>» «Così nessuno si offende?»</p>	<p>[...] Era come il sole dell'inverno, fuori dalle finestre, alto su Milano; la stessa cosa di Orazio che si sposava.</p> <p><b>198-199</b></p> <hr/> <p>Enne 2 al piano sotto, fumava; era all'ultima delle sigarette che gli avevano dato Orazio e Metastasio; e senti bussare. «Avanti,» disse.</p> <p><b>200-201</b></p> <hr/> <p>Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva. [...]</p>	<p>«Da me ti puoi curare.» «Grazie, Barca. Vengo domani.» «E se qui fosse pericoloso proprio stasera?»</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 143-148)</p>	<p>Seconda parte CXXV [...] CXXIX</p>	<p>237-244</p>
ds n. 200	<p>Con varianti a penna auto-grafe. Ci sono gli a capo e la divisione in capi-tolimerati</p> <p>«È per me che parlate?» «Per voi? Non vi ho mai veduto. Parlo per il tabaccaio.»</p>	<p>[...] «Ma è un buon uomo,» soggiunse. «Non farà male a nessuno.»</p> <p><b>CXXIX</b><sup>29</sup> - Il tabaccaio era impallidito. «No?» dissero i due. [...]</p>	<p>«Signore,» disse il tabaccaio. «È un rebus?» l'uomo chiese.</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 145-146)</p>	<p>Ultima parte CXXVII [...] prima metà CXXVIII (numerato CXXIX sul ds)</p>	<p>241-242</p>
ds n. 201	<p>«No, signore. Un oremus.» I due si appoggiarono al banco, uno da una parte, uno dall'altro,</p>	<p>[...] «Piantala,» disse l'altro. «<i>Tu abbiamo arrestato.</i>» [corretto su</p>	<p><del>È stata da me la nostra vecchia nonna.</del> <del>«Che voleva?»</del> <del>«Mi ha detto di prepararti da</del></p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le</p>	<p>Seconda metà CXXVIII [...] inizio CXXIX (numerato CXXX sul ds)</p>	

<sup>29</sup> Numero di capitolo battuto a macchina, ma non corrispondente alla numerazione definitiva.

<p>auto-grafe. Ci sono gli a capo e la divisione in capitoli numerati</p>	<p>e uno aveva ora taccuino e <i>matita</i> [corretto su &gt;lapis&lt;] in mano. <i>Chi è?</i> «Forza. <i>Chi è?</i> [corretto su &gt;È?&lt;]»</p>	<p>&gt;sei in stato di arresto&lt;]»</p> <p>[tutto cancellato da righe diagonali] <del>CXXIX</del> Quando l'operaio fu uscito Enne 2 vide che imbruniva. <b>Pensò alla terra e gli uomini, nell'aria senza più sole, e gli parve che fosse riposo: non più la luce, il sonno. Si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava; e di nuovo sentì bussare. «Sono io capitano.» Era uno dei suoi uomini, «Chi? Barca Tartaro?» Era la sua voce grossa, e lui, grande e grosso: era Barca Tartaro.</b></p>	<p><b>dormire.»</b></p>	<p>parti presenti sul ds (tiene conto di ciò che è cancellato o modificato sul ds – vedi colonna 147)</p>		
<p>55</p>	<p>«Non lo è più di ieri. Non lo è più di altrove.» «Ho visto un camion di loro all'angolo della strada.»</p>	<p>[...]</p> <p>Essi avevano fatto fuori Clemm. E non poteva fare qualcosa di simile anche lui? Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie</p> <p><b>203</b></p> <hr/> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. Davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>[...]</p>	<p>«Lo senti?» disse l'operaio. Che c'era da sentire?</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 148-151)</p>	<p>Fine CXXIX [...] metà CXXXII</p>	<p>244-248</p>
<p>ds n. 203</p> <p>Con varianti a pennaauto-grafe. Sono presenti gli a capo.</p>	<p>[cancellato da righe diagonali] <b>più luce. Enne 2 potè vedere soltanto che il biglietto era di Berta; [...]</b> <del>le griglie</del> non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.</p>	<p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p>	<p>[cancellato da righe diagonali] <b>L'operaio si avvicinò. [...]</b> <b>«Allora vuoi fare quello che ho pensato,» disse.</b></p> <p>[l'ultima battuta è presente, con qualche lieve modifica nell'ordine delle parole, a p. 149, quasi alla fine del capitolo</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (tiene conto di ciò che è cancellato o modificato sul ds – vedi colonne 150-151)</p>	<p>Inizio CXXXII [...] fino metà CXXXII (la parte non cancellata)</p>	<p>247-148</p>

			CXXXIII, ma è riscritta nella carta 56]			
56	C'era una voce. E lui, per quella voce, avrebbe dovuto lasciare la sua stanza, scappare sui tetti, andare altrove e ricominciare?	[...] «Ma non arriva,» disse. Tolse la sicura alle due pistole. [a capo] // <i>Questo è l'uomo Enne 2. Steso sul letto al buio,</i> [...]	«Nessuna cosa ora è sola.» «Sarebbe ogni cosa anche tutto il resto?»		Fine CXXXII [...] CXXXIV // metà CXXXVII	249- 252 // 254
57	«Precisamente. E dov'è una cosa è anche tutto il resto.» «Ma io ho mandato tutto al diavolo,» egli dice.	[...] <i>Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole.</i> [a capo rientrato a sinistra] Presto nel mattino, nella nebbia chiara di sole, Orazio era su un camion, e Metastasio, dietro, era su un altro camion. [...]	«Che ci vuole?» l'operaio chiese. «Basta il 91?» «Basta il 91.»		Seconda metà CXXXVII [...] CXXXVIII // CXXXIX	254- 256 // 258
58	L'operaio si chinò, cercò sotto il sedile, poi fu con il 91 in mano.	[...]	Gli strizzò l'occhio. «Eh?» il tedesco chiese. Era non più un ragazzo, col nastrino, al petto, di una decorazione. E la sua voce fu		CXL [...] quasi fine CXLII	258- 262
59	molto timida. «Eh?» chiese. L'operaio voltò via il suo muso piccolo da lui. Dio di Dio! pensò.	[...]	«Imparerò meglio,» disse l'operaio. « <b>Che cosa?</b> » « <b>Essere in gamba.</b> » <b>Orazio rise.</b> « <b>O non è anche questo essere in gamba?</b> » disse.	il finale è modificato sulle bozze (vedi colonna 160)	Fine CXLII [...] CXLIII	262- 264

In questa prima fase di ricognizione del testo condotta sulle carte non si fornisce una ricostruzione minuziosa delle varianti testuali, ma le indispensabili indicazioni descrittive relative alle macro-strutture narrative e si propongono alcune iniziali considerazioni critiche sul *modus operandi* dell'autore.



È emblematico dello stato dell'autografo l'esame delle prime 3 carte. Si parta dalla metà della carta 2 [VEDI FIGURA 1], dove c'è il passaggio da un capitolo in tondo a un altro in corsivo, passaggio facilmente riconoscibile in quanto, come si è detto, su tutte le carte manoscritte, le parti che andranno composte in corsivo sono sottolineate a mano dall'autore già in fase di scrittura, come rivela la distanza tra una linea e l'altra di testo, che tiene conto della sottolineatura della riga precedente. Il capitolo in corsivo in questione inizia con «Curiosità degli uomini», si sviluppa nella seconda metà della carta 2, e prosegue poi nella prima metà della carta 3. La ripresa (nella seconda metà della carta 3) della scrittura in tondo, però, avviene su una frase incompleta, il cui inizio si legge nell'ultima riga della prima metà della carta 2, appena sopra l'avvio delle righe in corsivo. È la carta 2 dunque a dovere essere indagata al fine di ricostruire il modo in cui questi fogli sono stati utilizzati dallo scrittore. A  $\frac{3}{4}$  dell'ottava riga dall'alto si nota un segno, come una grande T, che separa due parti della scrittura in tondo: il segno stacca il testo che coincide con la fine del capitolo che nella *princeps* porta il numero XXXIX da quello corrispondente all'inizio del capitolo XLIII. In mezzo a questi capitoli, nella stampa, ce ne sono altri, corsivi, da *XL* a *XLII*, dei quali *XL* e *XLI* corrispondono (salvo alcune piccole varianti) al testo sottolineato presente sulle carte 2 e 3. Il capitolo XLII invece sarà aggiunto direttamente in fase di correzione di bozze.<sup>30</sup>

È probabile che Vittorini, una volta scritto il capitolo corsivo (che inizia nella carta 2 e termina nella 3), abbia riletto quanto scritto e abbia deciso di continuare il testo in tondo, contenuto nella prima metà della carta 2: da ciò segue che, con molta probabilità, l'autore abbia continuato l'ultima frase del capitolo tondo nel poco spazio rimasto sulla carta 2, prima del capoverso corsivo, proseguendo, poi, sotto il corsivo della carta 3, sulla seconda metà del foglio che era ancora completamente bianca. A sostegno di questa ipotesi si può portare il fatto che l'ultima frase non sottolineata, prima di «Curiosità degli uomini», sia cancellata

---

<sup>30</sup> Si tratta di un foglio autografo chiamato "Allegato A"; l'analisi delle modifiche e delle correzioni introdotte in bozze sarà oggetto del prossimo capitolo.

per la lunghezza della seconda metà della riga e sia poi riscritta, con grafia un po' più piccola, nell'interlinea e prosegua poi, "scendendo", fino al margine destro del foglio. Il segno a forma di T indica, dunque, il punto in cui il testo tondo doveva essere spezzato per dare vita a due gruppi di capitoletti in tondo separati dai capitoli corsivi. Così sarà, infatti, in bozze e poi nell'edizione a stampa.

**FIGURA 1:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: carta 2





Questo esempio mostra un caso particolare, che si ripete anche sulle carte 23-24-25. Sulla carta 23 si legge il testo del capitolo XCV (avviato sulla carta precedente) e quello del capitolo XCVI, fino alla fine. Pochissime righe prima del termine della pagina, è tracciata una riga orizzontale, sotto la quale, con una grafia molto minuta, è scritto l'inizio del capitolo XCVIII. La riga non sembra inserita per separare parti di testo già composte, ma, osservando la grafia (che è diversa nelle frasi sopra e sotto la linea) e gli spazi dell'interlinea, ciò che sembra più probabile è il fatto che l'autore abbia terminato il capitolo XCVI lasciando un paio di centimetri bianchi e che poi successivamente abbia deciso di riutilizzare quel poco spazio. La carta successiva, la 24, ha una prima riga di testo completamente cancellata da una linea d'inchiostro continua ma "arricciata" su se stessa, che rende impossibile la decifrazione di quanto era stato scritto. Immediatamente sotto è tracciata una linea orizzontale che percorre tutta la larghezza del foglio. Sotto questa linea si leggono le prime frasi del capitolo XCVII, il quale prosegue sulla carta 25, terminando però con un punto fermo dopo una sola riga che occupa metà della larghezza del foglio. Sotto questa prima riga si trova un'altra linea orizzontale e sotto di essa tutto il proseguimento del capitolo XCVIII, le cui righe iniziali si leggono – come si è detto – nel margine inferiore della carta 23. In seguito il testo torna ad essere disposto linearmente tra le carte 26-34.

I dati portati fin qui sono utili per mostrare come questi fogli manoscritti appartengano alla fase di elaborazione del romanzo e non a un momento di riscrittura o copiatura in pulito di un testo già composto e orchestrato: con le carte del fascicolo conservato ad APICE si ha, dunque, la possibilità di entrare nell'officina di scrittura di *Uomini e no* e osservare il lavoro di riflessione sulla struttura narrativa e sulla fisionomia dei personaggi, mentre si vanno costruendo nella mente dell'autore. La forte rielaborazione che queste carte testimoniano non si colloca, infatti, sul piano stilistico e linguistico – il cui impianto appare solido e non viene contraddetto o alterato nelle varie riscritture, nonostante la presenza di

varianti immediate o posteriori – quanto sul piano delle macro-strutture narrative, ed è su queste che si intende portare l'attenzione.

Osservando le ultime due colonne della tabella a colori, si può notare che il testo manoscritto prosegue in modo lineare – rispetto alla redazione della *princeps* – dalla carta 1 alla 17: il numero dei capitoli e delle pagine della prima edizione corrispondenti alle carte manoscritte è, infatti, progressivo.

Si scenda però ora maggiormente nel dettaglio, seguendo la seconda tabella analitica. Osservando le ultime due colonne, quelle con i numeri dei capitoli e di pagine, risulta chiaro che, fino alla carta 11, non ci sono varianti significative tra autografo e *princeps*. Ciò significa che la versione di quelle prime carte è stata considerata dall'autore come pressoché definitiva.

La carta 12 porta invece un dialogo tra la protagonista femminile, Berta, e l'anziana partigiana, Selva, in una versione che non si legge né in bozze né nella prima edizione. Ciò che si legge sulle bozze e sulla *princeps* è, invece, stato aggiunto in una carta separata, che nella disposizione archivistica è contrassegnata dal numero 35: è su quest'ultima carta che si trova la redazione definitiva, entrata in bozze e approvata per la stampa, del dialogo tra le due donne (pp. 115-117). Si può affermare con certezza che la carta 35 appartiene a una fase di scrittura successiva rispetto alla carta manoscritta 12, non solo perché porta la lezione definitiva, ma anche per un ulteriore elemento “grafico”: il testo sulla carta 35 occupa la prima metà del foglio, ma le ultime quattro righe sono separate dalle precedenti da uno stacco bianco che corrisponderà, sia in bozze che nella *princeps*, allo stacco tra il capitolo LXIII e LXIV; la presenza di tale spazio avvalorava l'ipotesi secondo cui la carta 35 sia stata redatta quando una suddivisione in capitoli del testo era già stata avviata. Il testo riprende poi, nella forma che si conosce attraverso la *princeps*, sulle ultime righe della carta 12 e prosegue linearmente sulla carta 13 e le successive.

Si interrompe invece nel passaggio dalla carta 17 alla 18: la non consequenzialità delle carte è impercettibile sul piano grafico ed è ingannevole dal

punto di vista testuale, in quanto sia nella seconda parte della carta 17 sia nella prima metà della carta 18 è messo in scena un dialogo tra Berta e Selva. Ad una attenta lettura, però, è evidente come le due parti di dialogo non siano la seconda lo sviluppo della prima: infatti, l'ultima battuta sulla carta 17 (che è di Berta) si interrompe senza punto fermo e senza chiusura delle virgolette a sergente, ma non può avere come seguito la parte di battuta (ancora di Berta) che si trova sulla prima riga della carta 18: l'argomento delle due scene dialogate non è lo stesso e le frasi in questione non sono sintatticamente e semanticamente coerenti. Inoltre, mentre la parte di dialogo scritta sulla carta 17 è stata interamente cancellata da linee diagonali che si incrociano a X [FIGURA 2], tracciate da Vittorini, il dialogo della carta 18 è pulito.

**FIGURA 2:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: carta 17



Entrambi i dialoghi quello sulla carta 17 e quello sulla carta, 18 non compaiono né bozze né nella prima edizione del romanzo ed è dunque verosimile ritenere che in un primo tempo tra le due carte ci fossero altri fogli, anche se non si può ipotizzare con certezza quante carte possano essere state tolte. Si può però affermare che il brano, che nella prima redazione del testo si apriva e si chiudeva con quei due dialoghi, sia stato interamente sostituito da quanto si legge sulle carte 36-39, il cui testo corrisponde ai capitoli LXIX-LXXIII (pp. 129-136): ai dialoghi di Berta con l'anziana partigiana sono subentrati i dialoghi con i due vecchi del parco. Inoltre, sulla carta 17, si riscontrano due fasi di intervento sul testo: una prima, avvenuta in corso di scrittura, e un seconda riconducibile a una rilettura successiva. La seconda parte del foglio 17 presenta infatti molte righe cancellate orizzontalmente con più passaggi di penna: sopra queste righe (diventate quasi un'uniforme striscia nera, sotto la quale è impossibile decifrare alcuna parola) si legge, nell'interlinea, una riscrittura di ciò che verosimilmente era stato appena cassato. Il testo prosegue poi coerentemente nelle righe successive, fino a fine foglio, in pulito. Sopra questo paragrafo che occupa la seconda metà della carta 17 sono poi tracciate, come è stato accennato, delle linee diagonali, ben distanziate tra loro, che si incrociano a X, e che eliminano l'intera sequenza dialogica. Queste linee diagonali appartengono senz'altro a una fase tardiva di intervento, avvicicabile temporalmente al momento della stesura delle carte 36-39, le quali eliminano l'incontro e il dialogo tra le due donne, alterando, in conseguenza, lo sviluppo narrativo seguente.<sup>31</sup> La carta 18, invece, non presenta nessuna cancellatura a posteriori, ma, di fatto, tutto il contenuto delle sue prime righe viene sostituito da ciò che si legge sulle carte 36-39.

Proseguendo nella descrizione di osserva come le carte 19-20 portano un testo consecutivo – salvo per la necessità di dovere integrarlo con le poche righe presenti sul mezzo foglio 19 bis – mentre, nel passaggio dalla carta 20 alla 21, non c'è consequenzialità né sul piano narrativo né sul piano calligrafico. La grafia di

---

<sup>31</sup> Che si leggerà sulla carta 40.

Vittorini cambia nettamente, presentandosi sulla carta 21 ancora più piccola e più nervosa, rigida, meno fluida. L'utilizzo degli spazi della pagina resta però lo stesso dei fogli precedenti: interlinea strettissimo, scrittura da margine sinistro a margine destro senza bordi bianchi e lo stesso dall'alto in basso. Il testo della carta 20 presenta numerose correzioni immediate, ma nessun segno che possa essere attribuito a una seconda fase di intervento sul testo. Ciò nonostante, tutta la seconda metà del testo deve essere sostituita con quanto si legge nella carta 40: quella parte testuale della carta 20, infatti, dovrebbe corrispondere a quello che nella *princeps* è il capitolo LXXVII, il quale invece è scritto sulla carta 40. A partire da quest'ultima, la progressione narrativa definitiva è leggibile sui fogli successivi fino alla carta 49, i quali riempiono il vuoto diegetico che è stato rilevato tra la carta 20 e la 21, permettendone il raccordo.

Tra la carta 20 e la 21, in origine, ci saranno dunque sicuramente stati altri fogli andati perduti, che creavano il raccordo narrativo. I fogli perduti sono stati, molto probabilmente, separati da quelli a noi giunti direttamente dall'autore, dato che contenevano vecchie stesure di scene già riscritte, e non portavano parti di testo ancora valide. Infatti, tutte le carte che conservano righe appartenenti alla prima redazione del testo (quella che non è nemmeno entrata in bozze) sono rimaste nel fascicolo di fogli a noi pervenuto, perché oltre alla parte da sostituire o da cancellare, su di esse si leggono porzioni di testo approvate come definitive e che avrebbero, quindi, dovuto essere trascritte – a incastro – insieme alle nuove parti. I fogli che contenevano solo la primitiva stesura, ormai superata, sono stati sicuramente tolti, se non addirittura buttati. Diverso probabilmente il caso dei fogli contenenti i primi capitoli (corrispondenti alle prime 63 pagine della *princeps*): questi verosimilmente sono stati divisi dai fogli a noi arrivati, per il motivo opposto, cioè perché contenevano una redazione giudicata definitiva, sulla quale Vittorini non ha più lavorato nella seconda fase di revisione e riscrittura. Sono stati dunque disgiunti tutti quei fogli su cui l'autore non stava più lavorando.

Infine, sul blocco di carte 21-34 si ha una disposizione della scrittura lineare, e su di esse si leggono le parti di testo coincidenti ai capitoli XCI-CXIV (pp. 170-



222), che corrispondono alla “storia di Giulaj”, cioè alla più lunga sezione in tondo del testo di *Uomini e no*, e i corsivi di riflessione su ciò che è un uomo (*incipit*: «L'uomo si dice») che la seguono e la commentano.

Si noterà, considerando le prime carte, fino alla 34, e leggendo sulla tabella la colonna dedicata alle prime bozze, che alcune differenze, generalmente le minori, tra carte manoscritte e *princeps* sono conseguenza di interventi effettuati dall'autore sulle bozze,<sup>32</sup> mentre le modifiche più profonde (quelle che coinvolgono la struttura diegetica del romanzo) sono già registrate dal testo delle bozze stesse, cosa che permette di affermare come esse siano state messe a punto prima della trasmissione del testo all'antigrafo (un dattiloscritto) che è stato dato in composizione. Le bozze, infatti, portano una versione testuale pressoché definitiva, molto vicina a quanto si legge nella prima edizione, fatto che permette di affermare come tra la fase di lavoro manoscritta e la composizione in tipografia ci sia stato un ulteriore momento di sistemazione del testo, condotta dall'autore stesso.

Le carte 35-59 portano parti di testo che in alcuni casi sostituiscono quanto si legge sulle prime 34 (si è già analizzato il testo delle carte 12 e 17-18 che deve essere integrato con quanto è presente sulle carte 35 e 36-39, al fine di ritrovare quanto è stampato sulla *princeps*) e in altri casi invece trasmettono interi capitoli necessari per costruire il raccordo diegetico tra alcune carte del primo gruppo (tra le carte 20 e 21 come è stato anticipato, ma sarà approfondito poco oltre). Le carte 35-59 testimoniano dunque la rielaborazione di alcuni nuclei diegetici di *Uomini e no*.

A partire dalla carta 35 fino all'ultima si può parlare, quindi, di un secondo gruppo di carte, che testimoniano una seconda fase di scrittura. Un primo elemento che conferma come le carte manoscritte appartengano a due momenti di lavoro differenti è dato dalla grana della carta: nei fogli 1-34 i filoni e le vergelle

---

<sup>32</sup> Di cui si darà conto nel prossimo capitolo.

sono scarsamente visibili, anche in controluce, mentre sugli altri fogli – a partire dalla carta 35 fino all’ultima – sono molto evidenti. Inoltre le carte dalla 35 alla 59 mostrano generalmente un diverso utilizzo degli spazi della pagina: su di esse è lasciato un piccolo margine bianco in alto, lateralmente e in basso, dove spesso accade che restino vuoti alcuni centimetri del foglio, cosa che non si verifica mai nei gruppi precedenti (1-17, 18-20 e 21-34); i paragrafi a volte hanno un piccolo rientro a sinistra, sulla prima riga, l’interlinea è più alto e la scrittura è più larga e leggibile. È un utilizzo dello spazio della pagina diverso da quello testimoniato precedentemente: il fatto che l’autore abbia utilizzato una differente risma di fogli e che su di essi la preoccupazione di non sprecare spazi bianchi sia minore, può portare a ritenere che questo momento di lavorazione non si sia svolto durante il travagliato periodo in cui Vittorini si era nascosto «in casa di amici sopra Varese»<sup>33</sup> per evitare di essere arrestato.

Tutto ciò significa che l’insieme delle carte manoscritte documenta due fasi redazionali, delle quali la seconda sostituisce definitivamente la prima: non si è dunque di fronte al manoscritto di un’unica stesura del testo di *Uomini e no*, mancante della parte iniziale, ma, di parti manoscritte appartenenti a tempi di scrittura differenti. Attraverso l’analisi del materiale autografo, si ha dunque la possibilità di ricostruire un primo progetto di impianto romanzesco, che sarà sostituito definitivamente dal successivo: il passaggio da una fase all’altra va ad alterare in modo profondo la fisionomia del personaggio femminile Berta, in particolare, e, più in generale, la struttura del sistema dei personaggi.

Tornando alla descrizione delle carte secondo il loro ordine archivistico, si può verificare come le carte 36-39 formino un sottogruppo a sé stante, in quanto su di esse si leggono – linearmente e interamente – i capitoli LXIX-LXXIII del romanzo (pp. 129-136). Le carte 36-39, cioè, portano la redazione definitiva di questi capitoli, e sostituiscono completamente quanto si legge sulla seconda metà della carta 17 e sulla prima metà della carta 18, come già si è detto.<sup>34</sup> Si può ora

---

<sup>33</sup> VITTORINI, *Intervista con la giornalista inglese*, cit., p. 333.

<sup>34</sup> Si è già spiegato anche come la carta 35 sia autonoma.

aggiungere, a ulteriore prova del fatto che le carte 36-39 appartengano a un secondo momento di lavoro dell'autore, che sulla carta 36 compare l'indicazione del numero di capitolo (LXIX), esattamente corrispondente alla numerazione presente sulle bozze e sulla stampa. Ciò testimonia inequivocabilmente che l'indicazione del capitolo doveva servire come punto di riferimento preciso per indicare a quale altezza inserire il nuovo testo manoscritto; ma in nessuna delle carte 1-34 ci sono numerazioni di capitolo e nemmeno separazioni.

È quindi verosimile ipotizzare che una prima versione del testo fosse stata copiata in dattiloscritto e, in quella fase di trascrizione, inserita la separazione in capitoletti. Una volta che tutto il testo della prima redazione era stato battuto a macchina, Vittorini aveva proceduto a una rilettura e poi a una parziale riscrittura del romanzo (documentata dalle carte 35-59). Il dattiloscritto della parte approvata, corrispondente ai primi XXXVII capitoli potrebbe essere stato inviato immediatamente in tipografia, mentre l'autore lavorava sul resto del romanzo, ipotesi che avvicinerebbe la fase di riscrittura del testo a quella di composizione delle bozze.

Con la carta 40 si apre un nuovo momento narrativo molto lungo, composto da sezioni in corsivo e in tondo, che va a riempire tutto lo spazio diegetico rimasto sospeso nell'interruzione tra la carta 20 e la 21, come già si è detto: leggendo quanto si trova sulle carte 40-49 ci si riallaccia, infatti, all'avvio di quella che abbiamo chiamato "la storia di Giulaj" e che inizia sulla carta 21. Le carte 40-49 riscrivono totalmente lo sviluppo della vicenda privata, sentimentale, del protagonista Enne 2 con il personaggio femminile Berta, della cui prima redazione a noi resta solo il frammento contenuto sulle carte 17-18.

Anche la carta 40 porta delle indicazioni di capitolo con numerazione LXXV e LXXVI che però non corrispondono a quanto si trova in bozze e nella stampa. L'avvio del capitolo segnato sulla carta manoscritta come LXXV corrisponderà all'inizio del capitolo LXXVII, e il capitolo LXXVI al LXXVIII.

Un altro fattore, non secondario, è utile per verificare in che modo ci si debba muovere sulle carte: se si legge la carta 20 ci si accorge che manca di un breve paragrafo, presente sia sulle bozze sia a stampa, il quale si apre con «Aveva castagne nelle mani» e termina sulla frase «toccò uno dei piedi, furtivamente, sull'alluce» (p. 142). Tale paragrafo è leggibile, anche se scritto capovolto, sul margine inferiore della carta 41, occupando dal basso verso l'alto lo spazio di dieci righe. Ancora una volta risulta chiaro come il primo gruppo di carte, dalla 1 alla 34, sia un mosaico in cui mancano alcune tessere e in cui altre, invece, pur presenti, risultano non corrispondenti al disegno finale: le tessere mancanti o quelle sostitutive si recuperano sulle carte 35-59, le cui parti di testo devono essere inserite nella corretta posizione per potere costruire il progetto narrativo definitivo.

Si è detto che una volta terminata la lettura della carta 49, bisogna tornare alla 21 per riprendere la lettura nell'ordine diegetico che si conosce dal testo a stampa. La ripresa però non è precisa: manca il testo corrispondente al capitolo XC. Inoltre, nonostante la carta 21 si apra con il testo del capitolo XCI, le prime righe sono diverse da quanto si legge sulle bozze e poi a stampa. Nessuna delle carte manoscritte riporta la variante sostituiva e sulla carta 21 nessuna riga è cancellata.

Le ipotesi in questo caso possono prendere due direzioni: o è andata persa una carta immediatamente precedente la 21 che portava (in una prima redazione) il capitolo XC, o questo capitolo non esisteva nella prima stesura ed è stato scritto solo dopo che tutte le nuove parti erano state composte, proprio nel momento in cui occorreva creare un raccordo tra “la storia di Berta e Enne 2” e “la storia di Giulaj”. È più probabile che si sia verificata questa seconda situazione per una serie di motivi. Il primo di ordine sintattico: la carta 21 si apre con un nuovo periodo, sintatticamente autonomo e a sé stante, che non dipende da alcuna frase precedente e avvia un nuovo discorso; il secondo di ordine grafico, legato cioè alle abitudini grafiche dell'autore: intorno alla prima riga manoscritta del foglio viene lasciato un sottile margine bianco sia in alto che a sinistra, cosa che non accade mai (nemmeno sulle carte della seconda fase di scrittura) quando la frase

scritta su una nuova carta conclude quella della carta precedente; il terzo di ordine contenutistico: il nuovo capitolo XC è un vero e proprio capitolo di raccordo che richiama alla mente del lettore un episodio che, all'interno della "storia di Berta e Enne 2", era rimasto marginale e che ora deve essere portato in primo piano. Il capitolo, inoltre, dà conto in modo riassuntivo di fatti che, all'interno della nuova redazione, quella proposta dalla carta 36 alla 49, non compaiono assolutamente e che (ma si può ipotizzarlo solo per congettura) potevano avere avuto, invece, un maggiore spazio nella prima stesura del romanzo che noi non possediamo.

Tornando ora alle carte 21-34 e leggendole linearmente, si rileva che in particolare le ultime quattro (31-34) hanno subito molte trasformazioni nel passaggio dal manoscritto al testo inviato in composizione: sono le carte della sezione corsiva che coinvolge i capitoli di riflessione sulla natura umana e il male, posti a commento della morte violenta di Giulaj (*CIX-CXIV*). Sono i passi che per eccellenza giustificano la scelta del titolo *Uomini e no*, quelli sui quali si addensano riflessioni morali che si intrecciano a considerazioni di carattere metaletterario, volte a far coincidere lo spazio del dicibile con ciò che può essere condiviso sul piano etico e partecipato sul piano esperienziale dal soggetto scrivente. È dunque comprensibile che, nella fase di revisione profonda del testo, anche questi passi siano stati interessati da un'attenta rilettura, ma è forse ancora più importante rilevare come siano di fatto rimasti immutati nella sostanza assiologica e poetica, testimoniando come l'architettura valoriale e metaletteraria fosse ben radicata nella consapevolezza intellettuale dello scrittore fin dalla prima redazione. Da ciò consegue, inoltre, che la revisione testuale, alla quale la prima redazione romanzesca è stata sottoposta, non coinvolge le fondamenta ideologiche del testo, ma riguarda invece l'elaborazione della costruzione narrativa e, quindi, attraverso la costruzione del sistema dei personaggi, delle modalità di rappresentazione delle concezioni morali che si vogliono affermare.

Il messaggio etico, la riflessione sulla natura umana e sulla malvagità dell'uomo, prima ancora che la rielaborazione della contemporanea esperienza di

guerra e di guerriglia urbana, sono un sostrato inalterabile che sostiene a livello contenutistico e tematico il romanzo di *Uomini e no*: ciò che, fin dalle prime fasi di lavorazione manoscritta, ha invece creato difficoltà a Elio Vittorini è stata l'elaborazione dell'equilibrio tra una concezione morale ed esistenziale molto chiara e forte e la sua messa in scena sul piano narrativo e attanziale.

L'aver, fin da subito impostato il doppio tempo diegetico, dei toni e dei corsivi (data, come si è detto, la presenza nel manoscritto di sottolineature di alcune parti di testo), è spia della difficoltà di riuscire a reggere, sul solo piano dell'azione e dei dialoghi, il discorso che Vittorini voleva portare ai lettori: troppi elementi di riflessione richiedevano di essere espressi e non potevano essere inseriti dentro le scene propriamente narrative. Inoltre, anche la relazione tra i personaggi doveva riuscire a rispecchiare le tesi che sostengono il testo e da ciò si spiega la complessa gestazione del personaggio di Berta e del suo rapporto con Enne 2, gestazione che è ben testimoniata dalle carte manoscritte e che, in questa breve descrizione dei materiali autografi, si può soltanto intravedere. Sia detto per inciso che la rielaborazione della figura di Enne 2 sarà ultimata nel primo giro di bozze, dove alcuni suoi tratti sono portati alla massima coerenza da mirati interventi dell'autore.

Una volta giunti al termine della carta 34, per seguire la narrazione, bisogna saltare alla carta che nell'ordine archivistico occupa la posizione 50.

Su questa carta e sulle successive (50-59) la grafia torna ad essere piccola e rapida, l'interlinea stretto, i margini ridotti. Nonostante la scrittura minuta, somigliante a quella delle prime carte, non ci sono dubbi sul fatto che questo secondo gruppo di carte appartenga alla seconda fase di scrittura, sia per quanto si è detto rispetto al tipo di carta utilizzata (sono ben visibili filoni e vergelle), sia considerando che tutte le lezioni della carta 50 (e sulle successive 51-52-53-54), sono presenti anche sulle bozze, come accade abitualmente alle parti di testo della seconda fase di revisione del romanzo. Solo sulle bozze sono stati introdotti gli

eventuali cambiamenti riscontrabili nella *princeps*. Inoltre, la narrazione condotta sulle carte 50-59 è assolutamente consecutiva e lineare.

Tra queste carte sono inserite copie in carta carbone di tre fogli dattiloscritti, su ciascuno dei quali una numerazione di pagina (200-201-203) rimanda a un dattiloscritto precedente, probabilmente completo, ma non conservato. I fogli 200 e 201 si trovano tra la carta 54 e la 55, mentre il foglio 203 si trova tra la carta 55 e la 56. I dattiloscritti sono inseriti in quel punto seguendo un criterio testuale immediatamente individuabile: il testo scritto sulla carta 54 è interrotto circa a metà pagina da due linee orizzontali, tracciate con lo stesso inchiostro<sup>35</sup> con il quale è scritta l'intera pagina: su di esse sono tracciati rispettivamente i numeri 198-199. Due righe di testo più sotto sono tracciate altre due linee con i numeri 200-201. [FIGURA 3] Queste ultime indicazioni numeriche rimandano inequivocabilmente ai fogli dattiloscritti inseriti successivamente, ma anche le prime indicazioni rimandavano con tutta probabilità ad altri fogli dattiloscritti non rintracciabili tra le carte conservate nel fascicolo, il cui testo è tuttavia ricostruibile sulla base delle bozze e della redazione a stampa.

È molto probabile che questi fogli dattiloscritti in carta carbone appartenessero alla copia in carta velina della prima battitura a macchina della prima redazione di *Uomini e no*, come la loro numerazione testimonia. I brani presenti sui fogli conservati sono stati utilizzati da Vittorini come integrazione di quanto scritto a mano, con lo scopo di non ritrascrivere parti di testo, anche se brevi, considerate definitive e approvate.

L'elemento più interessante da mettere in evidenza è il fatto che, innegabilmente, questi fogli dattiloscritti precedano la stesura delle carte manoscritte che a loro si riferiscono: la scrittura di Vittorini, infatti, si interrompe a metà foglio, lasciando uno spazio bianco prima e dopo le linee orizzontali tracciate a penna. Considerate le abitudini grafiche dell'autore, che non lascia mai

---

<sup>35</sup> Il colore dell'inchiostro delle righe potrebbe sembrare diverso, in quanto più grigio, più chiaro. Ma se si osserva il modo in cui l'inchiostro viene steso dal pennino sulla carta, in particolare guardando le lettere lunghe come le «l» o le «t» o le «b», si nota che l'inchiostro, nei punti in cui viene tirato, per almeno mezzo centimetro, diviene immediatamente più leggero e quindi assume una colorazione più grigiasta.

spazi bianchi nell'interlinea e che riempie fittamente la pagina, è ragionevole sostenere che i riferimenti ai dattiloscritti siano stati fatti in corso di scrittura. Se la motivazione grafica, legata all'abituale modalità di gestione degli spazi del foglio da parte dello scrittore, non bastasse, a sostegno di questa ipotesi si può portare anche il fatto che il testo manoscritto si interrompe su una frase il cui seguito si trova nel punto in cui il testo dattiloscritto inizia.



**FIGURA 3:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: carta 54

**FIGURA 4:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: dattiloscritto 200

**FIGURA 5:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: dattiloscritto 201

Non è possibile documentare la corrispondenza tra carta autografa e copia dattiloscritta in carta carbone, per quanto riguarda i riferimenti alle pagine numerate 198 e 199, perché, come si è detto, sono andate perdute, ma tale corrispondenza è dimostrabile per gli altri fogli dattiloscritti. Infatti, la frase che, sulla carta 54, precede le prime due linee orizzontali coincide con il termine del capitolo CXXV: «la stessa cosa di Orazio che si sposava». I dattiloscritti mancanti avrebbero portato la narrazione fino alla battuta su cui si apre la pagina dattiloscritta numerata 200 (“«È per me che parlate?»” – FIGURA 4), la quale testimonia il testo della seconda metà del capitolo CXXVII, in modo identico a come si legge nell’edizione a stampa. Sullo stesso dattiloscritto 200 è poi presente lo stacco al capitolo successivo,<sup>36</sup> che si apre con «Il tabaccaio era impallidito» e prosegue sulla pagina dattiloscritta 201 [FIGURA 5], con la redazione che si legge anche sulle bozze e a stampa, fino alla fine di CXXVIII. La parte di testo rimanente su quest’ultimo foglio dattiloscritto è cancellata con righe diagonali fatte con lo stesso inchiostro con cui sono state redatte le carte manoscritte, ma è completamente leggibile: è l’inizio del capitolo CXXIX,<sup>37</sup> il quale è però riscritto – e del tutto modificato – sulla carta 54, sotto le seconde due linee orizzontali. Tra le prime due linee orizzontali e queste ultime ci sono due righe di testo scritte a mano che devono essere inserite nell’avvio del capitolo CXXVII, quello che sarebbe stato contenuto sulla pagina dattiloscritta 199: l’avvenuto inserimento è riscontrabile sia in bozze che sulla *princeps*.

Anche sulla carta 55 sono tracciate due linee orizzontali, a tre quarti di pagina, con lo stesso inchiostro con il quale è scritto il testo, e sulle quali è segnato il numero 203. Subito dopo, infatti, è inserito il foglio dattiloscritto 203, su cui si legge la parte di testo che deve essere inserita in corrispondenza delle due linee; si tratta anche in questo caso di un dialogo. Sulla pagina dattiloscritta, che è sempre

---

<sup>36</sup> Il quale però è numerato come CXXIX, mentre nelle bozze e nell’edizione a stampa sarà CXXVIII.

<sup>37</sup> Sul dattiloscritto porta il numero CXXX.

una copia in carta carbone, non sono inserite varianti a penna, ma sono cancellati (con righe larghe e diagonali, sempre tracciate con lo stesso inchiostro con cui sono scritti i fogli) i passi narrativi che precedono e seguono il dialogo da inserire: il primo di questi passi è di fondamentale importanza, in quanto testimonia un dettaglio del diverso sviluppo che avrebbe preso la storia fra Enne 2 e Berta, nella prima redazione poi abbandonata.<sup>38</sup>

Un'ultima considerazione: si è visto come nel foglio dattiloscritto 201, la parte cancellata da righe diagonali sia di fatto riscritta a mano nella seconda parte della carta 54. In quel caso infatti le varianti sono significative e determinano la completa modificazione sintattica di una parte di testo. Si ha, dunque, qui una prova di come Vittorini preferisse riscrivere totalmente a mano un intero brano piuttosto che lavorare con eccessive cancellature sul dattiloscritto. Ciò è utile per potere ritenere nient'affatto strano il fatto che ci sia una nuova fase di scrittura del testo, condotta manualmente a penna, dopo che l'autore aveva già a disposizione una copia battuta a macchina della prima redazione del romanzo.

Probabilmente i ripensamenti di Vittorini riuscivano a prendere forma nel tempo della scrittura manuale, con la sua fluidità di trasmissione del pensiero direttamente sulla carta, e non attraverso la rigida, frammentata e meccanica battitura a macchina. Anche nel caso in cui fosse egli stesso a ribattere i testi, è probabile che considerasse il passaggio in dattiloscrittura come una prima forma di stabilizzazione definitiva del testo, simile al passaggio in bozze, e non un momento di elaborazione e composizione creativa.

Occorre, infine, aggiungere che sui fogli dattiloscritti 200-201 e 203 sono presenti piccole varianti autografe a penna: la loro presenza sulle bozze è una conferma del fatto che i fogli dattiloscritti, intercalati alle carte manoscritte, appartengono a una fase di scrittura nella quale è stato operato un intervento correttivo, ritenuto, almeno fino al passaggio in bozze, definitivo.

Dalla carta 56 in avanti il testo prosegue lineare, fino all'ultima carta, e corrisponde, senza sostanziali varianti, a quanto pubblicato nella prima edizione.

---

<sup>38</sup> La questione sarà analizzata nel paragrafo 5.4.

Sulla carta 59 le battute di dialogo che chiudono il romanzo sono identiche a quanto riportato in bozze.

Una volta che, sulle carte manoscritte, si è riconosciuta e ricostruita la seconda fase di redazione del testo, diviene ragionevole ritenere che le parti riviste siano state battute a macchina. I nuovi fogli dattiloscritti, che sostituiscono definitivamente i precedenti, sono molto probabilmente stati integrati con quelli battuti nella prima fase e portanti i primi capitoli approvati come definitivi (corrispondenti alle pagine 1-62 della *princeps*). L'insieme dei fogli dattiloscritti prodotti in due momenti di battitura differenti costituisce il dattiloscritto sulla base del quale sono state composte le bozze. Prova della sua esistenza sono tutte quelle varianti tra carte manoscritte e bozze in colonna, la cui introduzione è senz'altro avvenuta in una fase di lavorazione testuale intermedia.

### 1.3 *Le prime bozze dell'edizione 1945*

Le bozze presenti nel fondo Valentino Bompiani, appartenente agli archivi di APICE, sono conservate all'interno di due cartelle (30 cm x 17 cm) di cartoncino leggero, inserite una dentro l'altra.<sup>39</sup> La prima [FIGURA 6] riporta esternamente i

---

<sup>39</sup> Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1. Le pagine delle bozze al loro interno hanno misure lievemente irregolari, ma approssimativamente di 30 cm per 16 cm.

seguenti dati, scritti a mano presumibilmente dal tipografo, con un inchiostro nero steso da un pennino molto sottile:

I bozza  
Uomini e no  
Colonne 60  
25 maggio 1945

Subito sotto, scritto con un carboncino, probabilmente dal redattore che passava le bozze ad autore e correttore, si legge:

per Vittorini<sup>40</sup>

In alto a sinistra, si trova infine il timbro della tipografia: Arti grafiche E. Ponti & C.

A queste informazioni Vittorini aggiunge, successivamente, a mano, con un inchiostro blu scuro,<sup>41</sup> l'indicazione "40 colonne" cancellando con una riga la precedente informazione del tipografo "Colonne 60".<sup>42</sup> Sul verso della prima coperta [FIGURA 7], invece, si trovano le seguenti istruzioni, sempre autografe di Vittorini:

*Sarebbe preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto, ma si consumerebbe troppa carta\_*

*si può impaginare dunque tutto di seguito, andando a pagina nuova (ma sempre dispari) solo ogni volta che si cambia da tondo al corsivo o dal corsivo al tondo\_ in questo*

---

<sup>40</sup> Sotto le precedenti indicazioni si trova anche la seguente: «dal 2 al 17 [riga orizzontale e a capo] 2/3», scritto a matita, forse dalla stessa mano che ha utilizzato il pennino (il numero 2 è tracciato in modo identico e riconoscibile).

<sup>41</sup> L'inchiostro usato da Vittorini è nettamente distinguibile da quello nero del tipografo e ricorre in tutte le altre notazioni d'autore presenti sulla prima cartelletta. In questo paragrafo, le note autografe dello scrittore sono trascritte con un carattere che imita la scrittura a mano, per differenziarle da quelle del tipografo.

<sup>42</sup> Seguendo la terminologia del tipografo, anche all'interno del presente saggio si userà la parola "colonna" come sinonimo di "pagina delle bozze in colonna".

*caso occorre un forte spazio di almeno cinque<sup>43</sup> righe tra capitoletto e capitoletto<sup>44</sup>*

Sulla seconda cartelletta [FIGURA 7], accanto e sotto il timbro (Arti grafiche E. Ponti & C.), si leggono, ancora scritte con un inchiostro nero, steso da un pennino molto sottile presumibilmente dallo stesso tipografo che aveva scritto sulla prima cartelletta, le seguenti informazioni:

I bozza  
*Uomini e no*  
Colonne 100 (dalla 61 alla 160)  
29 maggio 1945

---

<sup>43</sup> Sovrascritto a “quattro” cancellato.

<sup>44</sup> Si noti l'abituale uso di Vittorini del trattino basso in luogo del punto fermo, già rilevato da Raffaella Rodondi in riferimento al *Quaderno '37*: «Il testo che qui proponiamo si attiene fedelmente all'autografo, del quale rispetta, con l'aspetto strutturale le peculiarità grafiche e interpuntive (il trattino in frequente sostituzione del punto fermo [...]).», in ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi, 1997, nota a p. 1012.

**FIGURA 6:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: prima cartelletta, esterno.

**FIGURA 7:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: interno della prima cartelletta e esterno della seconda.





Ancora sulla seconda cartelletta, a matita, con la stessa mano – del redattore – con cui sono state scritte le indicazioni in carboncino sulla prima cartelletta, si legge:

Per Vittorini: altra copia con originali a un nostro correttore  
Il dott. Bompiani vorrebbe uscire prestissimo

Anche in questo caso il numero di colonne segnalato dal tipografo è cancellato da una riga tirata da Vittorini, e sostituito da: “Colonne 120 (dalla 41 alla 160)”. Inoltre sono aggiunte a mano dall’autore le seguenti istruzioni:

*impaginare subito*  
*darmi l'impaginato in doppia bozza*  
*- per piacere -*  
*Vittorini*

e all’interno della cartelletta a sinistra:

*alla prossima bozza impaginare.*

Tutte le note di Vittorini sulla seconda cartelletta sono fatte utilizzando un inchiostro di un colore blu chiaro molto brillante, diverso da quello usato sulla prima e, anche in questo caso, chiaramente distinguibile dall’inchiostro nero usato dal tipografo.

Tra la seconda copertina e il primo foglio di bozze, ci sono due fogli in carta velina, più piccoli, di dimensioni vicine a quelle che avrà l’edizione a stampa,<sup>45</sup> che presentano quello che sarà il frontespizio (il numero 3 in calce indica che esso sarà stampato sulla terza pagina del primo fascicolo), riportando a matita altre indicazioni sulla struttura del libro, sulla posizione del titolo, del logo, del nome

---

<sup>45</sup> I fogli in velina misurano 23 cm x 14 cm, mentre la *princeps* avrà le seguenti dimensioni: 20,2 cm x 12,1 cm.

della casa editrice e dell'anno di pubblicazione. Qui di seguito le altre indicazioni manoscritte presenti sul secondo foglio in carta velina:

19 x 35  
a capo pagina solo quando cambia il tondo dal corsivo  
½  
N. capitolo in ½ riga

Sul primo foglio delle bozze, in alto, sopra il testo, si legge VITTORINI: la grafia è quella del redattore, mentre è più difficile riconoscere con certezza se la numerazione delle pagine delle bozze sia stata fatta sempre dal redattore o precedentemente dal tipografo, in quanto la rapidità del segno pone dei dubbi di attribuzione, avendo la possibilità di comparare le cifre solo con le poche altre presenti sulle cartellette. Ad ogni modo i numeri sono segnati a matita nell'angolo in alto a destra.

Si segnala inoltre che il testo in colonna è composto senza stacchi di righe bianche tra un capitolo e l'altro, di conseguenza, ogni volta che inizia un nuovo capitolo, l'autore inserisce a penna il convenzionale segno che indica l'inserimento di una spaziatura nell'interlinea. Sono presenti righe bianche solo nel passaggio tra parti di testo in tondo e parti in corsivo: in questi spazi sono inserite delle lettere "b" (da tondo a corsivo) e "a" (da corsivo a tondo), in quantità progressiva: b (manca l'indicazione con una sola "a"),<sup>46</sup> bb aa, bbb aaa, bbbb aaaa, ecc.

Da questa serie di elementi è possibile conoscere i tempi di stampa delle prime bozze e ricostruire il modo in cui lo scrittore ha lavorato su di esse.

Innanzitutto, le prime bozze in colonna sono state stampate in due tempi, come testimoniano le due date presenti sulle cartellette: le prime 60 colonne sono pronte

---

<sup>46</sup> Manca probabilmente perché il romanzo si apre con il tondo e non c'è motivo di segnalare un cambio di carattere.

il 25 maggio 1945 e le restanti 100 il 29 maggio. Vittorini inizia dunque a lavorare sul primo insieme di colonne e riceve dopo pochi giorni le rimanenti: restituisce le prime 40 colonne corrette e approvate (segnalandolo in copertina al tipografo), mentre trattiene le ultime 20 del primo pacchetto insieme alle colonne del secondo. Egli ha, quindi, sia ricevuto sia restituito le bozze in due pacchetti, alterando però – al momento della restituzione – il numero di fogli contenuti in ognuno. L’indicazione di procedere all’impaginazione è scritta solo sulla seconda cartellina, cioè quando la seconda e completa parte del testo viene riconsegnata.

È possibile stabilire con certezza il fatto che l’autore abbia consegnato le prime 40 colonne dopo avere già ricevuto il secondo pacchetto: osservando le fasi dell’intervento correttivo, testimoniate dall’utilizzo di tre inchiostri differenti (uno nero, uno blu scuro e uno blu chiaro) si nota che l’inchiostro blu scuro coincide con quello utilizzato dall’autore sulla prima cartelletta per scrivere le indicazioni al tipografo, mentre quello blu chiaro coincide con quello utilizzato sulla seconda cartelletta. Questa coincidenza permette di stabilire la cronologia degli interventi: una prima fase è identificata dall’utilizzo di un inchiostro nero, che è presente dalla prima colonna fino alla 49. Alcune correzioni apportate con questo inchiostro sono superate da nuove correzioni inserite con inchiostro blu scuro (cfr. colonne 42 e 49), che quindi rappresenta una fase successiva. Tale inchiostro, lo si trova sulla colonna 1 e poi a partire dalla colonna 42 fino all’ultima. Si registrano infine correzioni effettuate con il blu scuro che sono superate o integrate da nuove correzioni in inchiostro blu chiaro (cfr. colonne 134, 135, 136, 137 in particolare), le quali sono, dunque, le ultime in ordine cronologico,<sup>47</sup> tant’è che con quell’inchiostro sono scritte le indicazioni al tipografo sulla seconda cartelletta.

Il fatto, però, che l’inchiostro nero e quello blu scuro siano stati utilizzati entrambi prima e dopo la colonna 40 documenta come Vittorini abbia sicuramente lavorato per un certo tempo sulle bozze complete. L’inchiostro blu chiaro, invece, non compare mai nelle prime 40 colonne, segno del fatto che esso è stato

---

<sup>47</sup> Esse sono rintracciabili a partire dalla colonna 134 fino all’ultima.

utilizzato dopo che il primo pacchetto era già stato consegnato in tipografia, e ulteriore prova del fatto che il suo utilizzo corrisponde all'ultima fase di revisione delle prime bozze.

Il gruppo di fogli in colonna è stato, dunque, diviso da Vittorini in due parti, tra la colonna 40 e la 41, spezzando il capitolo XXXIX: le prime 40 colonne restituite portano il testo fino al capitolo XXXVIII completo e la prima parte del XXXIX. Di quest'ultimo restano, nella colonna 41, solo le ultime dodici righe. È chiara quindi la volontà dell'autore di trattenere presso di sé la parte testuale che si avvia con il capitolo *XL*. Il motivo è subito evidente: ai due capitoli corsivi *XL* e *XLI*, Vittorini ne aggiunge un terzo, *XLII*, scritto a mano su un foglio sciolto,<sup>48</sup> chiamato dallo stesso Vittorini "Allegato A" [FIGURA 8] e inserito tra la colonna 42 e la colonna 43.

Trattandosi di un capitolo in corsivo, anche in questo caso, riprendendo l'*usus* testimoniato dalle carte manoscritte, le righe di testo sono sottolineate a mano, direttamente dall'autore in corso di scrittura. Sulla colonna 43, alla fine del capitolo *XLI*, si trova il rimando, di mano dell'autore, all'allegato A.<sup>49</sup> Il capitolo è scritto utilizzando l'inchiostro blu scuro, elemento che porta a considerare questo inserimento come appartenente alla seconda fase di revisione delle bozze, che, data la distribuzione delle correzioni in blu scuro sia prima che dopo la carta 40 – come si è detto –, corrisponde senz'altro a un momento in cui l'autore aveva presso di sé tutte le 160 colonne tipografiche: ciò significa che l'inserimento di quel capitolo rappresenta una scelta seguita alla riconsiderazione dell'intera struttura narrativa.

La numerazione del capitolo da introdurre è già indicata correttamente (e sarà quella definitiva), rivelando come la sua stesura segua le prime correzioni

---

<sup>48</sup> Foglio di carta mediamente spessa di 30,1 cm x 21,2, piegato per il lungo in modo da non sporgere lateralmente rispetto alla dimensione delle colonne. In filigrana si legge la scritta EXPRESS e un simbolo composto da tre cerchi che si incrociano; all'interno di essi si leggono rispettivamente le lettere V G M.

<sup>49</sup> L'indicazione "Vedi Allegato A" è scritta con inchiostro blu scuro. Sulla stessa colonna 43 compare un solo altro segno correttivo in inchiostro nero, evidentemente precedente.

compiute sulle pagine precedenti, che avevano parzialmente alterato la numerazione tipografica. L'inserimento del capitolo *LXII*, infatti, porta in pari – rispetto a quanto già composto – la numerazione dei capitoli che era stata modificata dalle correzioni di Vittorini a partire dalla colonna 3: lì l'autore corregge un errore tipografico, per cui un capitolo è numerato IV • V [FIGURA 9], mentre la numerazione corretta è IV. Sulla colonna 4, in conseguenza di un taglio cospicuo al testo dello stesso capitolo IV, lo stacco al VI (numerazione errata, dato il precedente refuso) viene eliminato, unendo due capitoli. A seguito, quindi, della prima semplice correzione di un errore tipografico e della successiva variante compositiva (che ingloba il capitolo erroneamente indicato VI nel IV), la numerazione stampata resta “in avanti” di due numeri: Vittorini procede dunque a penna alla correzione di tutta la numerazione, portando il numero del capitolo VII a V, VIII a VI e così via

**FIGURA 8:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: Allegato A.

**FIGURA 9:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: colonna 3.



Sulla colonna 8 viene tolto uno stacco di capitolo e subito dopo introdotto uno nuovo: una parte di testo che era separata viene dunque ricongiunta, mentre un brano lungo viene interrotto – con l'introduzione di una linea e l'inserimento di un numero romano – dando luogo al nuovo capitolo VIII. In questo modo la numerazione stampata continua ad essere “in avanti” di due cifre fino a che, sulla colonna 18, è introdotta una nuova separazione, corrispondente al definitivo capitolo XIX, prodotto dalla decisione dell'autore di spezzare in due parti quello che era in origine un capitolo unico. La numerazione dei capitoli delle bozze, dunque, da qui in poi, è modificata, diminuendo di uno la cifra. Quando poi, tra la colonna 42 e la 43, viene inserito il capitolo *LXII*, la numerazione si porta in pari. Non ci saranno ulteriori variazioni nella suddivisione in capitoli, né nella loro numerazione, che corrisponderà a quella della *princeps*.

Occorre però portare nuovamente l'attenzione sul punto in cui le pagine delle bozze in colonna sono state separate e in parte riconsegnate al tipografo, sul fatto, cioè, che la suddivisione taglia il capitolo XXXIX e che la rielaborazione testuale si intensifica a partire dal gruppo dei capitoli corsivi *LX-LXII*.

La separazione dei fogli delle colonne in due pacchetti, compiuta dall'autore, e il loro doppio tempo di riconsegna può, infatti, essere messo in relazione con l'incompletezza delle carte manoscritte di *Uomini e no*. Nel precedente capitolo si diceva che all'interno del sottofascicolo delle carte autografe manca del tutto la parte di testo corrispondente alle prime 62 pagine del libro stampato nel 1945: non sono dunque presenti le carte relative ai capitoli I-XXXVI e all'inizio del capitolo XXXVII; il manoscritto inizia infatti dalla seconda parte di una battuta di dialogo presente sulla *princeps* a pagina 63: “[...] tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»”. La battuta è leggibile in bozze sulla colonna 38. L'ipotesi qui proposta nelle pagine precedenti suggeriva che le carte su cui era stata scritta la parte di testo corrispondente ai primi trentasette capitoli potessero essere state

tolte e messe altrove dall'autore stesso, dopo avere giudicato pressoché definitiva la redazione da esse testimoniata.<sup>50</sup>

Esaminando le bozze è evidente come il testo che si suppone essere contenuto sulle carte mancanti corrisponda a quello delle prime 40 colonne, pur riconoscendo qualche approssimazione dovuta alla diversa distribuzione della scrittura sulle carte rispetto alla composizione tipografica. Si ricordi, infatti, che le carte autografe 2 e 3, portano i capitoli *XL* e *XLI*.

Il fatto che, anche durante la correzione di bozze, l'autore abbia deciso (e non vi sono dubbi sul fatto si sia trattato di una sua scelta) di separare e di dare come approvata la prima parte di testo fino al capitolo *XL*, è un dato che potrebbe confermare ulteriormente come tale parte fosse considerata diegeticamente stabile e “autonoma”: ciò potrebbe, dunque, avvalorare l'ipotesi – introdotta nel precedente paragrafo 1.2 – secondo la quale il testo delle prime carte manoscritte andate perdute, e non sostituite da altre,<sup>51</sup> non necessitasse della profonda revisione che, si è visto, ha interessato molte delle carte conservate. Anche in bozze, dunque, Vittorini non avrebbe avuto bisogno di soffermarsi a lungo su quei primi momenti del romanzo: una volta inserite le correzioni necessarie per garantire la coerenza rappresentativa delle prime parti con le seconde, il lavoro sulle prime 40 colonne poteva considerarsi ultimato.

Infatti, le correzioni più rilevanti seguono la colonna 41, sulla quale si legge la prima metà del capitolo corsivo *XL*, il cui testo è presente sulla carta manoscritta numero 2. Tutto ciò conferma l'ipotesi secondo la quale i primi trentasette capitoli siano stati precocemente considerati definitivi e che l'autore, in fase di lavorazione manoscritta, abbia messo da parte quei fogli su cui non doveva più intervenire, e, in fase di correzione delle bozze, abbia trattenuto presso di sé più a

---

<sup>50</sup> Anche altri fogli corrispondenti alla prima fase di redazione sono andati persi, come si è visto (in particolare i fogli che in origine erano posti tra la carta 17 e la 18, tra la 20 e la 21, e dopo la 34). Tali fogli però sono stati sostituiti da quelli redatti nella seconda fase di scrittura, mentre i fogli dei primi trentasette capitoli mancano senza che si possa addurre come giustificazione il fatto che dovevano essere sostituiti.

<sup>51</sup> Non solo le carte su cui era presente il testo delle prime 62 pagine sono andate smarrite (come si è detto nel saggio più volte citato), ma – per quanto riguarda queste altre – esse sono state sostituite da nuovi fogli manoscritti, quelli che ora occupano la posizione archivistica 35-59.

lungo solo quella parte di testo, ormai composto tipograficamente, sul quale aveva più estesamente lavorato nelle fasi di scrittura precedenti.

Il dattiloscritto antigrafo, secondo quanto indicato sulla cartelletta delle bozze del 29 maggio, è stato dato a un correttore, affinché correggesse le bozze collazionandole con esso. L'autore, come d'abitudine, avrebbe avuto presso di sé la copia in carta carbone. Ad ogni modo, del dattiloscritto entrato in tipografia non c'è traccia negli archivi, né dell'originale né di sue copie.<sup>52</sup> È però verosimile ipotizzare che esso sia stato costituito, per la parte di testo corrispondente ai capitoli I-XXXVII, dai fogli battuti a macchina a conclusione della prima stesura manoscritta del romanzo (a noi non giunta),<sup>53</sup> e, per la parte di testo dei capitoli XXXVIII-CXLIII, da nuovi fogli dattiloscritti su cui è stato battuto il testo prodotto dall'unione "a incastro" delle parti narrative testimoniate dalle carte autografe conservate in archivio.

A sostegno dell'ipotesi, fin qui ripetuta, secondo la quale i primi trentasette capitoli abbiano creato minori difficoltà compositive all'autore rispetto ai successivi, è possibile aggiungere un'ulteriore considerazione.

Sulla carta 2 leggiamo (oltre alla seconda parte del capitolo XXXVII) l'avvio della terza sezione corsiva del romanzo (*incipit*: XL – *Curiosità degli uomini*, p. 69) che, a differenza delle prime due,<sup>54</sup> introduce alcune questioni relative al perché della scrittura, alla scelta del soggetto narrativo e alla scelta della

---

<sup>52</sup> Un controllo è stato fatto anche negli archivi della Casa Editrice Valentino Bompiani, presso la Fondazione Corriere della Sera: non è emerso nessun materiale relativo alle fasi della lavorazione del testo di *Uomini e no* per l'edizione del 1945.

<sup>53</sup> Della prima stesura manoscritta si sono conservate le carte ora identificabili con i numeri 1-34, mentre del primo dattiloscritto battuto dopo la conclusione della prima fase di scrittura restano solo le copie in carta carbone dei fogli 200, 201, 203.

<sup>54</sup> Il primo gruppo di corsivi (capp. XVIII-XXII, pp. 31-37) propone l'evasione fantasticata da Enne 2 in un'infanzia in cui egli avrebbe potuto incontrare Berta. Il secondo gruppo di capitoli (capp. XXVII-XXIX, pp. 45-48), invece, apre lo spazio del deserto interiore di Enne 2, il quale rifiuta, in questo caso, di abbandonarsi alla fantasticheria evasiva, soffrendo come tradimento nei confronti di Berta, il cedimento carnale avuto con Lorena. In entrambi i gruppi di capitoli la rappresentazione è filtrata dal commento dell'*io* narrante che si "traveste" da Spettro e dialoga direttamente con il protagonista.

fisionomia del protagonista, questioni che sono direttamente legate alle revisioni che il manoscritto ha subito nella seconda fase di rielaborazione. Questo terzo gruppo di corsivi coincide, nel volume edito, con i capitoli *XL-XLII*, e si può dunque notare come la sua stesura definitiva sia raggiunta solo durante la correzione del primo giro di bozze, dato che proprio l'ultimo capitolo della sezione, *XLII*, viene inserito in questa fase di rilettura e sistemazione del testo ormai tipograficamente composto.

Il fatto dunque che, ancora durante la correzione del primo giro di bozze, l'autore abbia avuto necessità di intervenire in quel punto e su quelle tematiche dimostra quanto sia stato complesso creare un fluido e coerente raccordo tra i primi capitoli appartenenti alla primitiva stesura del romanzo, e immediatamente ritenuti efficaci, con la profonda e radicale trasformazione che la successiva parte di testo ha subito nella seconda fase di riscrittura, in cui si assiste a una riprogettazione dell'intera struttura narrativa: i capitoli *XL-XLII* sono, infatti, proprio la cerniera delle due fasi di scrittura, sia per la loro posizione testuale, sia per i contenuti che affrontano.

Essi appartengono alla prima fase di composizione manoscritta (sono presenti sulle carte 2 e 3, come già si è visto) e, insieme ai capitoli *LVII-LXI* (presenti sulle carte 9, 10, 11),<sup>55</sup> rappresentano le prime parti di testo in cui si addensa la riflessione metaletteraria. Entrambi i gruppi di capitoli corsivi sono giudicati efficaci da Vittorini e mantenuti nella nuova redazione. Essi devono, però, avere rappresentato, agli occhi dell'autore, un nucleo tematico centrale: infatti, una volta che il testo aveva raggiunto una forma quasi definitiva, lo scrittore ha verosimilmente percepito come troppo debole la posizione di Enne 2, perché potesse reggere il confronto con un *io* narrante, costruito come proiezione dell'autore reale. I corsivi, infatti, si reggono sul dialogo "mentale" tra Enne 2 e la voce narrante (chiamata anche Spettro) e diviene necessario costruire tra loro una specie di "ponte". Posto tutto ciò, meglio si comprende perché il capitolo inserito (*XLII*) introduca un elemento speculare alla rappresentazione – già data nel testo,

---

<sup>55</sup> Per un rapido riscontro sulle fasi di stesura di queste carte si veda la tabella 2.

fin dal primo corsivo – di un *io* narrante *scrittore*,<sup>56</sup> ossia la dichiarazione esplicita del fatto che il *protagonista* sia un *intellettuale*.

Sia detto brevemente che la presenza di un *io* narrante è riscontrabile solo nelle sezioni corsive del romanzo: si tratta di un *io* che non solo assume su di sé la responsabilità della narrazione e della scrittura, ma entra in diretta relazione con il personaggio Enne 2, dialogando con lui e permettendogli di costruire le fantasticherie, che lo vedono protagonista, insieme a Berta, di una immaginaria infanzia comune. Inoltre l'*io* dichiara di essere come Enne 2 o addirittura lui stesso.<sup>57</sup>

In altri casi, invece – ed è proprio ciò che accade nei corsivi *XL-XLII* – il discorso della voce narrante supera la dimensione della fantasticheria o della rappresentazione dell'interiorità tormentata del protagonista, per aprire uno spazio di riflessione su questioni di carattere metanarrativo. Ciò è permesso dal fatto che, per Vittorini scrittore, non sembra esserci distanza tra l'autore reale e la voce narrante,<sup>58</sup> nel momento in cui dice *io*, e ciò comporta il fatto che egli coinvolga sul piano finzionale questioni che riguardano la sua posizione umana e intellettuale reale, all'interno di una particolare dimensione discorsiva che si avvicina alla scrittura saggistica proprio nel momento in cui più inclina verso una sovrapposta andatura lirica.<sup>59</sup>

Se, dunque, sulle carte manoscritte l'intervento di revisione ha profondamente coinvolto il personaggio di Berta, le sue azioni e la struttura complessiva del sistema dei personaggi, sulle prime bozze sono, invece, perfezionati alcuni dettagli che non alterano la diegesi, ma che definiscono i personaggi principali

---

<sup>56</sup> «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te. Di diverso ho solo che scrivo. Sono uno che scrive, uno scrittore, e voglio scrivere di te.», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 31, cap. XVIII.

<sup>57</sup> «[...] posso pensare di essere lui stesso più di ogni altra volta che l'ho pensato. Il suo scrittore? Il suo spettro? Lui stesso, gente! Lui stesso!», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 147, cap. LXXIX.

<sup>58</sup> La questione sarà ripresa più avanti analiticamente, in particolare nel capitolo 3.

<sup>59</sup> Così annota anche Antonio Girardi, in un paragrafo intitolato *Polifonia saggistica* e riferito a *Conversazione in Sicilia*: «Il discorso musicale non è più l'inserzione dell'Io lirico che infrange la barriera del distacco narrativo, come accadeva in *Piccola B[orghesia]*, l'opera esemplare dell'età solariana. Connota anche la protesta sociale o l'ironia polemica su un dato culturale e politico; ha insomma sostanza saggistica [...]» (ANTONIO GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori Editore, 1975, p. 37).

attraverso l'introduzione di alcuni tratti che divengono determinanti nell'interpretazione del loro valore. Si riprenderà l'analisi di questo capitolo e delle sue conseguenze sul piano dell'interpretazione, basti per ora dire che la fisionomia di Enne 2 viene ulteriormente rifinita, nella fase di revisione delle prime bozze agendo anche su altri dettagli minimi, che vedremo nel corso dell'analisi critica del testo.

Per concludere, basti segnalare che ci sono gli elementi per ritenere che piccole ulteriori correzioni siano state compiute sul secondo giro di bozze (impaginate), ma gli interventi rilevabili – collazionando le prime bozze con la *princeps* – sono di ampiezza e valore molto limitato.

#### 1.4 *La princeps e le prime interpretazioni dell'autore*

La prima forma editoriale che prende il testo di *Uomini e no* nel 1945 introduce già una prima interpretazione d'autore al romanzo: la *princeps*, infatti, curata e approvata da Vittorini in tutte le sue parti, assolve pienamente, attraverso le sue caratteristiche materiali e i suoi scritti paratestuali, un efficace ruolo ermeneutico.<sup>60</sup>

Si consideri innanzitutto la descrizione della forma materiale dell'edizione.

---

<sup>60</sup> Cfr. ALBERTO CADIOLI, *Ermeneutica dell'edizione*, in *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 181-225.

Il volume è composto da 272 pagine (numerate con numeri arabi da 5 a 271); le pagine 1 e 3 portano rispettivamente il logo della casa editrice e il frontespizio; la pagina 2 è bianca, la pagina 4 porta il copy. Il testo corre dalla pagina 5 alla 264; sulla pagina 265 è presente una nota d'autore siglata dalle iniziali E.V. e, infine, da pagina 267 a 271 si trova l'indice. Il testo, nella redazione testimoniata dalla *princeps*, è suddiviso in 143 capitoli molto brevi (la loro lunghezza media è di circa una pagina e mezza del volume della prima edizione, che è di cm 20,2 per cm 12,1), tutti numerati con cifre romane, raggruppati in 17 sezioni, separate da un semplice stacco tipografico da pagina pari a pagina dispari (lasciando bianca la pagina pari nel caso di conclusione dell'ultimo capitolo della sezione su pagina dispari). Le sezioni contengono i capitoli in quantità diseguale, da un minimo di 2 capitoli per sezione a un massimo di 21. Le 17 sezioni sono alternativamente composte in caratteri tondi e corsivi: il primo capitolo e, dunque, la prima sezione, è in tondo e da lì l'alternanza si avvia regolare, terminando con una sezione in tondo. La numerazione dei capitoli non si interrompe con lo stacco da una sezione all'altra, ma continua in modo progressivo. I capitoli in tondo sono, in totale, 113, quelli in corsivo 30.

**FIGURA 10:**

Copertina di Ennio Morlotti, ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945





L'aletta sinistra della sovraccoperta, scritta da Vittorini, introduce allo stesso clima di guerra richiamato esplicitamente dalla copertina disegnata da Ennio Morlotti [FIGURA 10], che propone un'immagine cupa, con le siluette di due uomini in bicicletta armati e di spalle, che si allontanano da una terza sagoma di un uomo morto o ferito, steso a terra. Se ne leggano i due primi paragrafi:

È un romanzo a sfondo politico, nel periodo più tetro e arroventato della resistenza, dopo il settembre del '43, a Milano. Azioni e sentimenti bruciano a una passione unica: la lotta accanita, spregiudicata, fatale come una necessità biologica a cui quei giovani, operai e intellettuali, si sono votati con disperata volontà. La città stessa, la Milano assediata e tenuta come ostaggio, respira, vive e si macera in questa passione.

Ma codesta vita sotterranea, che sta assumendo i contorni della leggenda, è vista e rappresentata non già da un cronista del costume o dell'aneddotica, ma ricreata, nello stesso caldo cuore dell'azione, da un poeta, da un uomo che scruta nei sentimenti dei suoi personaggi, con uno sguardo ardente, quasi allucinato.<sup>61</sup>

Sulle affermazioni contenute in questo breve testo di accompagnamento all'edizione si tornerà più volte nel corso della presente analisi, dato che esso contiene molte indicazioni criticamente rilevanti. In questo discorso preliminare, però, ciò che conta mettere in evidenza è innanzitutto la sicura dichiarazione di appartenenza al genere *romanzo* data al testo. E il frontespizio lo conferma: sotto il titolo, a pagina 3, è scritto espressamente «*Romanzo di ELIO VITTORINI*». L'appartenenza di *Uomini e no* al genere romanzesco è condivisa dalla critica e corrisponde alla volontà dell'autore, che aveva inteso espressamente lavorare alla costruzione di una orditura romanzesca, come si evince anche dallo studio della sua complessa gestazione. È sempre come romanzo che l'autore si riferisce al proprio testo,<sup>62</sup> a differenza di altri, come *Conversazione in Sicilia* o *Il Sempione*

---

<sup>61</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

<sup>62</sup> *Uomini e no* fu giudicato dall'autore un *romanzo*, benché «in gran parte, mancato»: cfr. ELIO VITTORINI, [Lettera non spedita a «The Partisan Review»] (ottobre-novembre 1948), in VITTORINI, *Articoli e interventi*

*strizza l'occhio al Frejus*, per i quali l'autore ha rispettivamente parlato di «suite di dialoghi»<sup>63</sup> e di «libretto» o «romanzetto».<sup>64</sup>

È poi un romanzo «a sfondo politico», che trova la sua ragione costitutiva nella volontà di rappresentare e raccontare i giorni più infuocati della Resistenza milanese, dopo la dichiarazione dell'8 settembre e la situazione di guerra civile in cui era caduta l'Italia. Avere uno «sfondo politico», dunque, significa trovare, nella lotta politica e armata contro il nazi-fascismo, la materia della narrazione, facendo della guerriglia urbana l'oggetto letterario. Avere «uno sfondo politico» significa però, anche e soprattutto, collocarsi all'interno di un orizzonte storico presente, ossia prendere una posizione nei confronti di fatti che – considerando il tempo della scrittura – erano ancora in corso di svolgimento e che poi – considerando il tempo della pubblicazione – era necessario rielaborare collettivamente, affiancando una ricostruzione culturale alla più generale ricostruzione materiale, sociale, istituzionale e governativa del nostro paese.

Lo «sfondo» non è dunque, per l'autore, il “sottofondo”, lo scenario da palcoscenico su cui far muovere «azioni e sentimenti»; è, invece, propriamente l'orizzonte sul quale proiettare la recente esperienza collettiva: è un orizzonte che diviene utopico, orientato al futuro e all'edificazione di una nuova società. Il libro, infatti, non ha come obiettivo la semplice testimonianza o rievocazione, non è un diario né un libro di memorie,<sup>65</sup> come tanti saranno pubblicati nei mesi e negli

---

1938-1965, cit., p. 504 oppure in ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, p. 212.

<sup>63</sup> «Il mio romanzo (se tu vuoi chiamarlo così) è scritto per tre puntate, e dovrò scriverne ancora una o due, dunque non è finito. Ma, ripeto, non è un romanzo, è una *suite* di dialoghi»; lettera di Elio Vittorini a Silvio Guarnieri – [Firenze], 7 giugno 1938, in ELIO VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1985, p. 87.

<sup>64</sup> «Caro Valentino, / due parole solo per dirti che ci terrei proprio se il libretto potesse uscire [...] per le feste di Natale.» (lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Milano], 15 novembre 1946, in VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 88). Si veda anche *ivi*, p. 90 e ancora: «il romanzetto che ho finito in questi giorni», *ivi*, p. 89. Ne parla inoltre come «racconto» (*ivi*, p. 79).

<sup>65</sup> È interessante il modo in cui introduce all'analisi del romanzo Anna Panicali: «La guerra, la militanza politica nella Resistenza, la collaborazione attiva alla stampa clandestina del PCI non interrompono la sua ricerca. Medita sulla vita e sulla storia come istituzione e ruolo, sulla morte come nascita alla consapevolezza, e traduce le sue meditazioni in racconti brevi e in un altro romanzo che verrà pubblicato nel '45 subito dopo la liberazione.» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 192).

anni successivi al termine del conflitto. Non è nemmeno un reportage di guerra, non è – come appunto l'autore esplicita – il resoconto di fatti raccontati in termini di cronaca: chi racconta non è un «cronista del costume o dell'aneddotica», ma un «poeta» che sta trasfigurando in «leggenda» i cocenti fatti di guerra, che hanno lasciato tracce visibili e concrete nelle vite e nelle città.

Di fronte a quest'ultima affermazione potrebbe aprirsi una contraddizione: come può un testo ambire a collocarsi sul piano della progettazione politica e dichiararsi prodotto di un'elaborazione poetica che lo promuove appartenente al solo territorio della finzione?

Rispondere a questa domanda significa entrare nel laboratorio linguistico vittoriniano, ripercorrere gli anni in cui egli è andato formandosi un personale vocabolario, i cui lemmi sono caricati di un significato preciso e polivalente allo stesso tempo. Il fascino (e il limite) della scrittura di Elio Vittorini risiede tutto in un suo codice terminologico,<sup>66</sup> che occorre decifrare per potere comprendere il senso profondo e sempre sottinteso, allusivo, delle sue parole, dei suoi testi e delle sue opere. Rispondere a questa domanda significa, però, anche comprendere la funzione che Vittorini assegna alla letteratura e all'arte in genere, ruolo mai pensato come evasivo e compensatorio delle fatiche, dei fallimenti e dei dolori dell'esistenza reale.<sup>67</sup> Sullo stesso termine “reale” occorrerà, poi, porre le opportune distinzioni e valutare il preciso significato che Vittorini attribuisce al termine “realistico” quando riferito alle modalità della rappresentazione letteraria.

Tali questioni richiederanno un debito spazio e un circostanziato approfondimento, ma – a riprova di quanto il pensiero di Vittorini sia solido e maturo a quest'altezza cronologica – una prima risposta è fornita all'interno della stessa aletta, nel paragrafo conclusivo:

---

<sup>66</sup> Sull'apprendistato linguistico di Vittorini si vedano gli studi di ANNA PANICALI: *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc Libri, 1974; *Vittorini e «Solaria»*, in *Quaderno '70 sul novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1970; *Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana degli anni '30*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana Editrice, 1973.

<sup>67</sup> Sintesi e manifesto della sua concezione del ruolo e del valore della cultura è l'editoriale al primo numero di «Politecnico», *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

Ed è per questo stato d'animo e per questa capacità di umanità e di poesia, che la narrazione acquista un ritmo celere, estremamente dialogato, rapidissimo. All'azione impetuosa e scattante s'alterna così, capitolo per capitolo – che l'autore, per maggiore stacco distingue anche tipograficamente con il *corsivo* – una riflessione morale psicologica sugli avvenimenti appena accaduti: un secondo tempo, d'intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentato lirismo. Ed è questa esigenza di poesia che oltrepassando i limiti della lotta disperata e senza quartiere, provoca una saturazione dell'azione e riallaccia su un inconscio sentimento di umanità l'uomo all'uomo, oltre l'odio e la vendetta. Una catarsi, dunque, tanto più ardua quanto più esclusiva è stata la passione che ha dominato e indurito il cuore dell'uomo.<sup>68</sup>

Solo attraverso un innalzamento del vissuto particolare (individuale e collettivo), attraverso la sua trasposizione lirica e poetica su un piano di universalità, è possibile avviare una sintesi conoscitiva che diventi il presupposto di una nuova progettazione politica e morale. Questo è il compito affidato al testo di *Uomini e no* del 1945, il proponimento di cui esso viene caricato: in questo senso lo spazio editoriale dell'aletta della sovraccoperta diviene quasi un manifesto programmatico, per quanto allusivo. In questo scritto paratestuale emerge, infatti, il *Vittorini-editore* – riprendendo la celebre titolazione di Gian Carlo Ferretti<sup>69</sup> – promotore di forti idee e fautore di energiche prese di posizione. Il messaggio è chiaro: di fronte a tanta distruzione e smarrimento dell'umanità, intesa come valore morale profondo, e dell'umanità, intesa come genere umano, occorre una «catarsi», che può passare solo attraverso il tentativo di ridare ordine all'accaduto, proponendone un corso, una direzione, un senso e fornendo ai soggetti coinvolti una ragione di vita e uno scopo esistenziale che oltrepassino l'immediata ricerca della fine della guerra.

---

<sup>68</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

<sup>69</sup> GIAN CARLO FERRETTI, *Vittorini editore*, Torino, Einaudi, 1992.

Il Vittorini-*letterato* – e ci si riconduce in questo modo alla definizione di *letterato-editore*, coniata e diffusa da Alberto Cadioli<sup>70</sup> e esemplarmente incarnata nella figura di Elio Vittorini – trova invece altro spazio e altre tonalità di espressione. All'interno dei luoghi dell'edizione propriamente riservati all'autore, Vittorini fornisce infatti un'ulteriore lettura del testo. Il punto di vista da cui egli guarda al proprio romanzo, in questo caso, torna ad essere propriamente autoriale, lo sguardo del padre che osserva la propria creatura, e – di conseguenza – sostituisce alla dichiarazione volitiva e accattivante dell'aletta, il tono critico e dubitativo di chi sa bene essere sempre perfettibile il proprio lavoro di scrittura:

NOTA

*Di molte cose su cui avrei un vecchio parere da dire avrei potuto scrivere in occasione di questo libro: riguardo ad arte e cultura, compiti sociali di chi scrive, suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana, e modi di cui oggi dispone nel quadro dello sviluppo storicamente raggiunto dalla cultura, per assolvere questo suo compito, questo suo dovere. Avrei scritto cioè una prefazione, e sarebbe stata una lunga prefazione, forse più lunga dello stesso libro. Vi ho rinunciato [...].<sup>71</sup>*

In questo scritto, formalmente e dichiaratamente autoriale, si parla espressamente di «compiti sociali di chi scrive» e del «suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana». A questo proposito alcuni elementi devono essere rimarcati: innanzitutto, si parla di rigenerazione di una società, non della particolare lotta politica contro una dittatura e un'invasione militare; inoltre, è sottolineato come l'individuo primariamente coinvolto nel contribuire a tale

---

<sup>70</sup> ALBERTO CADIOLI, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

<sup>71</sup> VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 265. Di fronte a scritti paratestuali di firma autoriale è forse possibile sostenere che il patto editoriale (cfr. ALBERTO CADIOLI, *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 663-672) sconfini nel patto narrativo (GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008), quest'ultimo solitamente intradiegetico: nell'aletta e nella *Nota* finale sono infatti proposte dall'autore le «istruzioni per l'uso» del romanzo, viene orientata «l'attenzione fruitiva» (ROSA, *Il patto narrativo*, p. 11), sono chiariti gli intenti e la «fisionomia di chi racconta» (*ivi*, p. 31).

rigenerazione sia, all'interno della riflessione proposta dal testo, «chi scrive». Entrambe le affermazioni contenute nella nota, insieme a quanto detto nell'alletta, aiutano a chiarire quale dimensione fosse, dunque, al centro di *Uomini e no* nel 1945: non solo il racconto della Resistenza italiana, condotta a Milano in particolare, che rielabora l'esperienza di Vittorini stesso, ma anche e soprattutto la rappresentazione di una situazione storica che ha in sé tutti i presupposti per avviare una palingenesi, morale ed esistenziale, oltre che politica, dell'intera società. A questo si aggiunge una profonda e acuta riflessione sul ruolo dell'intellettuale in un momento in cui ciò che sembrerebbe più contare è invece l'atto pratico, concreto, lo scontro armato.

L'autore ha ben chiaro come lo spazio di consapevolezza che un'opera di narrativa può aprire non si muova sullo stesso piano d'azione della lotta politica e civile, la quale agisce attraverso «la volontà», la «coscienza astratta» (che tradurrei in “convinzione ideologica”) e la «persuasione razionale». Lo spazio concesso alla letteratura è quello del «mondo psicologico dell'uomo» e a tale dimensione il testo si rivolge: ciò che Vittorini cerca di portare ai suoi lettori è una nuova «pura e semplice scoperta umana».

Il valore e l'interpretazione del testo non possono prescindere da questa valutazione preliminare: il modo in cui l'autore ha progettato e costruito il romanzo di *Uomini e no* ha come deliberato obiettivo quello di *svelare* una conquista che l'umanità ha raggiunto attraverso il duro travaglio della guerra e della Resistenza. Tale conquista deve riuscire a diventare un bene comune di tutti gli uomini e per farlo ha bisogno di passare attraverso un discorso di carattere universale, come quello letterario e poetico, che ha la possibilità di agire – secondo Vittorini – sulla coscienza di ognuno, per invitarlo poi a tornare sul piano della prassi politica. La politica è dunque vista non solo come dialettica istituzionale che coinvolge i partiti (tutta da ricostruire e riformulare alla luce dei cambiamenti dell'assetto statale), ma nel senso più antico ed etimologico del termine, come tutto ciò che riguarda i cittadini, gli appartenenti ad una comunità civile.

Per tornare ad agire su questo piano, però, è necessario che in ogni uomo maturi una profonda consapevolezza morale e sociale, e questo intento, che può essere considerato “educativo”, è uno dei piani del testo di *Uomini e no*. È il piano affidato in particolare ai capitoli corsivi, quei luoghi di «intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentante lirismo»: i corsivi, infatti, hanno proprio lo scopo di commentare e amplificare quanto nei toni resta implicito, perché agito e vissuto, a «un ritmo celere», dai personaggi. Lo spazio di riflessione è permesso in quanto chi racconta ha una «capacità di umanità e di poesia» e in quanto egli è «un uomo che scruta nei sentimenti dei suoi personaggi». La lotta mette in gioco, infatti, anche i sentimenti individuali, bruciandoli, insieme ad un’azione sentita come «necessità biologica», in «una passione unica».

Si intravede dunque un ulteriore livello in cui condurre l’indagine della narrazione di *Uomini e no*, cioè l’osservazione del confine tra l’intimo e il condiviso, tra il privato e il pubblico, l’individuale e il collettivo. In un momento in cui i fatti della storia sembrano avere portato a una temporanea coincidenza tra il bene del singolo e il bene di tutti, Vittorini pone le basi della sua utopia: rappresentare letterariamente una situazione così eccezionale ha lo scopo di volerla rendere paradigmatica. Attraverso un testo letterario è possibile, infatti, mostrare la direzione che dovrebbe intraprendere ogni uomo per partecipare all’edificazione della società rigenerata e il percorso che viene mostrato non viene posto nei termini, come si diceva, di una «coscienza astratta», ma, al contrario, è condotto all’interno dei “sottili movimenti del cuore” dei personaggi.<sup>72</sup> Per Vittorini vige, infatti, un postulato: è nel cuneo profondo dell’affettività che si mettono in atto le spinte e si generano le ragioni che portano poi all’azione pubblica, a una scelta, a una presa di posizione.

Un’ultima considerazione preliminare: i giovani protagonisti del romanzo sono «operai e intellettuali». Questa connotazione di classe è un’altra componente

---

<sup>72</sup> Le origini di questo tipo di attenzione risalgono alla lettura di Proust (cfr. capitolo 6).



fondamentale della concezione utopica di Vittorini: la palingenesi pretenderebbe un'armonia fra le varie classi sociali e i diversi livelli culturali e intellettuali che compongono una società, benché si possa senz'altro concordare con Vittorio Spinazzola, il quale afferma che lo scontro rappresentato nei romanzi di Vittorini non si ponga sul piano del conflitto di classe, ma affronti «incontri e scontri ideologico-politici, non sociali».<sup>73</sup>

Su tutto quanto detto finora non si va oltre, rimandandone l'approfondimento all'interno della più circostanziata analisi del testo, ma resta interessante notare come gli elementi fondanti l'interpretazione dell'opera siano già tutti posti nell'interpretazione della forma dell'edizione voluta da Vittorini.<sup>74</sup> La sopracitata dimensione politica trova, però, all'altezza della data di pubblicazione del romanzo, un valore che è anche di militanza diretta da parte dell'autore, ed è ciò che viene discusso nella seconda parte della citata nota al testo.

*Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice opera umana. La mia appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti io sono. C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo. Si può considerarlo un comunista? Lo stesso interrogativo è sospeso sul mio risultato di scrittore. E il lettore giudichi tenendo conto che solo ogni merito, per*

---

<sup>73</sup> Vittorio Spinazzola,

<sup>74</sup> «L'oggetto editoriale, per sua natura "interpretativo", porta infatti intrinsecamente con sé il suggerimento di lettura – l'*intentio editionis* – che l'editore vorrebbe trasmettere ai lettori della comunità cui si indirizza»; ALBERTO CADIOLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 189. Questo suggerimento passa attraverso le modalità con cui il testo è trasmesso dal libro stampato e dalla sua presentazione al lettore attraverso gli elementi paratestuali. È chiaro che, nel momento in cui "l'editore" (inteso come funzione-editore) è lo stesso autore – come nel caso di Vittorini e *Uomini e no* –, l'*intentio editionis* corrisponde all'*intentio auctoris*.

*questo libro, è di me come comunista. Il resto viene dalle mie debolezze d'uomo. Né in proposito posso promettere nulla, come scrittore. "Imparerò meglio" è tutto quello che posso dire, come il mio operaio nell'epilogo.*

E.V.

Vittorini si premura, però, di distinguere la propria adesione al Partito Comunista, dal proprio mestiere di scrittore: il libro non può essere ricondotto all'ideologia partitica, è altro, autonomo. Il romanzo porta anche i limiti e le contraddizioni che sono conseguenza di tale indipendenza, ma ciò è programmaticamente accettato, dato che è l'unico modo perché la creatività si eserciti.<sup>75</sup> L'arte e la letteratura appartengono, infatti, al «mondo psicologico dell'uomo» sia sul piano della ricezione che su quello della genesi e, dunque, attraverso un testo letterario, Vittorini, cercando di parlare a un altro uomo, mette in gioco a sua volta la propria umanità. Non è tautologia: è una chiara e consapevole scelta poetica. L'autore sa quali sono gli spazi di azione concessi ad un'opera di finzione e all'interno di essi cerca di agire con i propri testi, ricerca il dialogo morale, prima di quello politico. Le sue pagine, cioè, non possono essere ritenute «comuniste» – l'autore stesso avverte i lettori – benché egli si presenti come un militante del partito. Il comunismo per Elio Vittorini tende infatti a collocarsi fuori dall'ideologia, ed è inteso come sinonimo del credere fortemente nell'utopia, nella più volte citata «rigenerazione di una società»:<sup>76</sup> da questo

---

<sup>75</sup> Si leggono già in questi scritti paratestuali sintesi anticipate di alcune posizioni che Vittorini esprimerà pubblicamente negli anni successivi, in particolare su «Politecnico»: oltre alla celebre *Lettera a Togliatti* («Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 394-416) si può citare l'intervento che Vittorini tenne nei primi giorni del settembre 1948 alle «Rencontres Internationales de Genève», *L'artiste doit-il s'engager?*, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 519-531.

<sup>76</sup> «Il partito comunista era l'unico a proporre in modo visibile una nuova morale, un comportamento nuovo degli uomini», «si va al comunismo per amore della libertà completa dell'uomo» (ELIO VITTORINI, «*Politica e cultura*»: un'intervista, «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3, ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453. Le citazioni rispettivamente a p. 447 e p. 451). Si citi inoltre un'altra affermazione: «Molti che sono diventati comunisti lo sono diventati nella fiducia che il comunismo possa impedire alla storia ogni continuazione sul cammino degli orrori» (ELIO VITTORINI, *Rivoluzione e attività morale*, «Il Politecnico», n. 38, novembre 1947, pp. 3-4, ora in *ivi*, pp. 456-459. La citazione a p. 457). E infine: «En 1940, des communistes m'ont demandé de me joindre à eux. C'étaient les hommes les meilleurs que j'ai connus: les plus honnêtes et les plus sensibles, les plus énergiques et le plus joyeux. Je ne me suis

credo, da questa «fede», viene appunto tutto ciò che nel libro lo scrittore stesso giudica come «merito», mentre – egli ancora ci dice – dalle sue «debolezze d'uomo» vengono quelli che egli giudica i limiti del suo romanzo.

È importante, infatti, sottolineare che *Uomini e no* è immediatamente percepito da Vittorini come manchevole e irrisolto: la nota stessa ne è testimonianza, essendo contemporaneamente un'*excusatio non petita* e la dichiarazione di come lo scrittore ritenga necessari altri discorsi intorno al testo per comprenderne il substrato significante. Nonostante la decisione di non scrivere una lunga premessa, come avrebbe voluto (la scriverà pochi anni dopo per un'altra opera, per la prima edizione in volume del *Garofano rosso*, nel 1948), redige tuttavia il testo dell'aletta e questa nota. È interessante notare come il diverso tono che egli tiene nei due brevi e sintetici scritti accompagna con intelligenza il percorso che avrebbe seguito il lettore del romanzo: l'aletta, essendo per sua natura una presentazione, orienta la ricezione in senso propositivo e entusiasta, mentre la nota sembra volere arginare e anticipare l'eventuale insoddisfazione del lettore, il quale giungerà al termine di un testo che – per anticipata consapevolezza dell'autore – avrà deluso le sue aspettative. Vittorini, insomma, dichiara, nello stesso oggetto editoriale, sia l'obiettivo che si era proposto di raggiungere, sia la constatazione di non esserci riuscito, portandone le possibili motivazioni.

---

pas inscrit au parti par ideologie, mais pour être avec eux.» (ELIO VITTORINI, *Où un communiste défende le libre examen*, in *ivi*, pp. 544-549. La citazione a p. 544).



## 2. LE TRASFORMAZIONI DI BERTA

### 2.1 *La fisionomia di Berta tra bozze e princeps*

Per comprendere in che modo il testo del 1945 è andato formandosi, occorre procedere secondo due linee guida: da un lato è fondamentale tenere conto della cronologia degli interventi, dall'altro è però necessario, per chiarezza espositiva e per dare risalto ai singoli nuclei compositivi, isolare alcune sequenze narrative per unità di rappresentazione. Si partirà dunque dal personaggio di Berta, dato che la prima grande rielaborazione, testimoniata dalle carte manoscritte, coinvolge proprio le sequenze narrative che la vedono protagonista.

In particolare, osservando la tabella 1 a colori, in cui è sintetizzata la disposizione del contenuto testuale degli autografi, si presti attenzione a quei brani delle carte 1-34 che devono essere sostituiti e integrati con quanto scritto nelle carte della seconda fase di scrittura: parte del testo della carta 12 deve essere sostituito da quanto scritto sulla carta 35; il testo presente nella seconda metà della carta 17 e quello presente nella prima metà della carta 18 deve essere sostituito e integrato con quanto si legge sulle carte 36-39; il raccordo diegetico tra la carta 20

e la 21 deve essere fatto inserendo tra esse il testo testimoniato dalle carte 40-49. Tutte le parti di testo coinvolte in questo sistema di incastri vedono come protagonista Berta: le carte *sostituende* accennano però ad uno sviluppo diegetico diverso da quello raccontato dalla *princeps*, il quale è invece narrato sulle carte 35-49.

Seguendo l'indicazione metodologica di cui si è dato conto nella premessa, l'analisi della genesi del romanzo prende come punto di riferimento il testo della *princeps*, per recuperare all'interno del discorso critico i passaggi testuali delle fasi di scrittura precedenti.

Per quanto riguarda Berta è possibile isolare nettamente le sequenze in cui la donna agisce, da quelle in cui è del tutto assente: Berta compare nel capitolo II e resta in scena fino al capitolo XII (pp. 6-24); si ripresenta sulla scena narrativa nel capitolo LXII e vi resta fino alla chiusura del capitolo LXXXVII (pp. 113-164), ma in quest'ultima sequenza la sua presenza in scena non è continua.<sup>77</sup> Un rapido calcolo permette di comprendere come Berta occupi, all'interno di una narrazione che si sviluppa lungo 259 pagine, uno spazio non preponderante: si tratta di nemmeno 60 pagine, eppure la sua presenza condiziona a tal punto la direzione di sviluppo della trama e il senso dell'interpretazione del romanzo, da rendere l'indagine sulla genesi della sua figura determinante per la comprensione del testo di *Uomini e no* e per ragionare sulla volontà dell'autore, così come si manifesta nella prima edizione.

Per quanto riguarda il primo insieme di capitoli in cui compare Berta (II-XII), poiché non è conservato nessun documento che dia conto della sua prima redazione manoscritta – come si è già detto durante la descrizione dei materiali d'archivio –, l'unica possibilità di osservare una fase di rielaborazione precedente la prima edizione è data dalle prime bozze in colonna.

---

<sup>77</sup> Berta infatti è assente all'interno dei capitoli LXVI-LXVIII (pp. 121-128) e LXXIV- LXXVI (pp. 136-143).

Cronologicamente è evidente che gli interventi autoriali su queste ultime seguono la stesura manoscritta, ma poiché si è stabilito che i fogli manoscritti corrispondenti al testo delle prime 62 pagine della *princeps* portano una redazione approvata, che non è stata interessata da una radicale riscrittura e che quindi è direttamente entrata in bozze, con poche variazioni introdotte nel momento della copiatura in dattiloscritto, leggere le prime bozze significa, per queste parti, leggere una redazione testuale prossima alla prima progettazione manoscritta. Ciò è confermato dal fatto che le correzioni autografe presenti sulle prime colonne delle bozze tendono a dare uniformità al testo, in funzione di quanto è stato definito nelle parti successive: ovviamente è legittimo supporre che una prima messa a punto sia stata fatta sul dattiloscritto antografo, ma la correzione sulle bozze continua nella stessa direzione. È chiaro però che, per quanto riguarda i caratteri fondanti la fisionomia della protagonista femminile, il modo in cui Berta era stata introdotta sulla scena romanzesca, nella prima ipotesi di sviluppo narrativo, è considerato adeguato anche alla seconda e definitiva evoluzione della trama: i due diversi sviluppi diegetici, di cui si riconosce l'esistenza – benché quello delle carte *sostituende* sia possa solo intravedere – hanno un comune punto di avvio.

Berta entra dunque in scena nel secondo capitolo del romanzo. È Enne 2 a notare all'interno di un tram «il gomito e la spalla di una donna» (p. 6) e a riconoscerli come appartenenti alla donna amata: Berta è introdotta attraverso la prospettiva del protagonista, è «un grande suono» (*ibidem*) che irrompe in lui. Fin dai primi attimi del loro incontro, la fisionomia di Berta è però confinata in silenzi o in monosillabiche risposte alle domande di Enne 2: il meccanico “sì” della donna sembra essere il riflesso delle parole, della volontà e del sentimento del protagonista; inizialmente non dimostra autonomia e individualità.

Poi, d'un tratto, mutò; lo guardò non più pallida, e diventò rossa.  
«Come si dice,» chiese, «di una cattiva donna?»  
«Di una cattiva donna?»

«Di una donna che va a letto con tutti gli uomini che le piacciono.»  
(colonna 2 – edizione 1945, p. 8)

Questa è la prima frase pronunciata da Berta, e sulle bozze non si rileva nessuna modifica che la interessi. Fin da subito, dunque, la donna manifesta la preoccupazione del giudizio e dell'opinione degli altri, mostrando l'insicurezza della propria posizione, l'incapacità di valutare con lucidità la propria situazione e la necessità di rifarsi al parere altrui per avere un'idea di se stessa. Questi tratti si concentrano sul suo continuo ripetere «non so», che è pronunciato per la prima volta nella prosecuzione di questo primo dialogo, nel momento in cui Enne 2 le chiede di spiegarsi meglio,<sup>78</sup> e sarà ripetuto continuamente nei momenti cruciali, in cui una presa di posizione sarebbe invece attesa.<sup>79</sup>

È interessante riportare il modo in cui l'autore abbia modificato le battute che seguono quelle appena citate:

BOZZE: colonna 3	EDIZIONE 1945: p. 8
<p>«No. No. Tutto lo scorso inverno ci siamo visti, e mai lo sentivo. E tutto l'anno prima ci siamo visti, e mai l'ho sentito.»</p> <p><del>«Ma è stato con me che l'hai sentito?»</del></p> <p><del>«Con chi altri poteva essere?»</del></p> <p><del>lei rispose. «È stato una volta tre anni fa. E sette anni fa un'altra volta. Era da un pezzo che non lo sentivo.»</del></p> <p>«È stato tre anni fa l'ultima volta?»</p>	<p>«No. No. Tutto lo scorso inverno ci siamo visti, e mai lo sentivo. E tutto l'anno prima ci siamo visti, e mai l'ho sentito.»</p> <p>«Pure l'hai sentito qualche volta.»</p> <p>«Una volta tre anni fa. E sette anni fa un'altra volta.»<sup>80</sup></p> <p>«È stato tre anni fa l'ultima volta?»</p>

<sup>78</sup> «Si dice in molti modi.» / «Dinne uno.» / «Perché?» / «Perché è il modo in cui mi sento.» [...] «Ma che intendi dire?» / «Non so. Era da un pezzo che non mi accadeva.» (VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 8).

<sup>79</sup> La rilevanza del sapere e non sapere all'interno di *Uomini e no* è notata anche da uno dei primi recensori al romanzo, Antonio Banfi: «E gli uomini? Quelli che sanno e quelli che non sanno o che vogliono sapere. Quelli che non sanno perché rischiano ogni giorno la vita, ma ogni giorno hanno una ragione semplice e chiara per donarla.» (ANTONIO BANFI, *Il nostro Vittorini*, «L'Unità», 15 ottobre 1945, p. 3).

<sup>80</sup> Il testo inserito nella colonna BOZZE, a destra, in diverso carattere, deve intendersi inserito a mano dall'autore nei margini dei fogli delle bozze in colonna.



La modifica è minima, ma togliendo la domanda di Enne 2, viene eliminato il suo tentativo di indagare nella vita sentimentale di Berta, è inibita, quindi, la sua istintiva gelosia.

Il primo dialogo fra Berta e Enne 2 si era però aperto agganciandosi, con un effetto domino, al discorso sul tiepido inverno – «Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908.» (p. 5) – che il libraio ambulante del primo capitolo aveva condotto con il custode delle biciclette, discorso che era poi stato riproposto a Enne 2 una volta che si era avvicinato al banco dei libri e che ora questi rivolge a Berta, in un meccanismo di rimbalzo che imita l'oralità delle persone semplici o di chi è sopraffatto da una forte emozione e ripete automaticamente una stessa frase. Ma non è solo questo: quel discorso sulle stagioni permette di portare l'attenzione sull'età dei protagonisti. Berta è nata nel 1908 ed è più vecchia di Enne 2.<sup>81</sup> Nel dialogo su questo tema Enne 2 si pone in una dimensione temporale non referenziale: parlare delle loro età, porta immediatamente in una dimensione interiore, legata al sentimento d'amore, che si espande in proporzione all'impossibilità di viverlo; è un'ipertrofia della sensibilità affettiva in sostituzione della vita vera. Berta però è sorda all'esaltazione sentimentale di Enne 2, è solo preoccupata della propria reputazione, si sente una «cattiva donna» e riduce tutto a un «prendimi e facciamola finita» (p. 8), portando la relazione su un piano meramente sessuale che dovrebbe mettere a tacere un sentimento più profondo. Riducendo il loro legame a qualcosa di volgare, Berta si sta già autorizzando a non considerare l'ipotesi di nessun cambiamento nella propria vita. La fisionomia di Berta è tutta in queste poche righe: la mancanza di coraggio nel valutare le esperienze che la vita le offre, e il ridurle a bassezza o,

---

<sup>81</sup> Nel corso del testo non è mai precisata l'età di Enne 2, ma – stando a quello che si dice nelle rappresentazioni mentali della loro infanzia insieme – Berta dovrebbe avere tre anni in più. Enne 2 dunque è un giovane uomo, un protagonista che ha più o meno la stessa età del Silvestro di *Conversazione in Sicilia*: Vittorini rappresenta, quindi, i suoi personaggi durante la fase di passaggio dalla giovinezza (non già più adolescenza) a una maturità piena e forte. La maggiore età di Berta è vissuta dalla donna come un peso, ma è improbabile che dietro questo tratto – a volte insistito – ci sia una vera e propria simbologia, mentre è più accettabile l'ipotesi che si possa trattare del residuo di una fascinazione per alcuni personaggi di romanzo cari al giovane Vittorini, come ad esempio Madame de Rênal, di dieci anni maggiore di Julien Sorel.

come vedremo, a banalità, le crea l'alibi per potere non prendere decisioni e continuare una vita rassicurante dal punto di vista delle convenienze.

Dopo il problema dell'età, come in una scheda anagrafica, si affronta quello dei nomi: Enne 2 può chiamare la donna "Berta" mentre non è più possibile il contrario. Enne 2 è un personaggio che coincide, fin dal nome, con il proprio "lavoro" di partigiano<sup>82</sup> per il quale è messa fra parentesi e quasi cancellata l'esistenza precedente.

«Come ti chiami ora?»  
 «Come sempre. Ho il mio nome e il mio cognome.»  
 «Come ti chiamano ora i tuoi compagni?»  
 «Ora non ho un vero e proprio nome.»  
 (colonna 5 – edizione 1945, p. 11)

Innanzitutto è fondamentale rilevare come alla domanda: "«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?»", in bozze, si legga ancora un esplicito riferimento al Partito comunista, lì eliminato, in coerenza con altre correzioni che in bozze alterano i riferimenti storicamente connotati, sopprimendoli (come in questo caso) o modificandoli in direzione generale, attraverso l'utilizzo di vocaboli più indeterminati.<sup>83</sup>

BOZZE: colonna 5	EDIZIONE 1945: p. 11
« <del>Nel Partito dici?</del> Ora non ho un vero e proprio nome.»	«Ora non ho un vero e proprio nome.»

Si prosegue la lettura del dialogo tra i due protagonisti:

«Dimmi come ti chiamano.»

<sup>82</sup> Anche tutti gli altri compagni avranno un nome in codice, come si conviene al loro ruolo di partigiani, ma solo nel caso di Enne 2 è marcata la distanza tra un *prima* e un *dopo*, tra un'identità *precedente* e una *successiva*. Inoltre Anna Panicali interpreta la sigla Enne 2 in direzione di una implicita sottolineatura del fatto che il protagonista sia «un uomo "doppio" o diviso [...] tra amore e politica» (PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p.193).

<sup>83</sup> In particolare le correzioni in questo senso coinvolgono la soppressione della sigla Gap. Cfr. 3.2.

«Enne 2.»  
«Enne 2? Non posso chiamarti Enne 2.»  
«Te l'ho detto. Non è un vero e proprio nome.»  
«Prima avevi un vero e proprio nome.»  
«Prima facevo un altro lavoro.»  
«Perché hai cambiato lavoro?»  
«Vorresti che non avessi cambiato lavoro?»  
«Ho paura di quest'altro lavoro. Tu sei stato di nuovo con lo spettro...».  
(colonna 5 – edizione 1945, p. 11)

Innanzitutto è interessante notare come solo nel caso di Enne 2 fare il partigiano significhi “cambiare lavoro”: gli altri compagni possono continuare a fare il loro mestiere e intanto partecipare alla lotta;<sup>84</sup> la scelta di Enne 2, invece, coinvolge una scelta più profonda, che sembra essere esistenziale.

In questo dialogo, però, è introdotto un elemento che sarà fondamentale nella struttura romanzesca: lo spettro, che altro non è se non il modo in cui i personaggi chiamano il senso di mancanza che essi provano l'uno per l'altra e la sofferenza dovuta all'impossibilità di vivere il loro amore. Nel caso di Enne 2 lo spettro si concretizza simbolicamente in un abito femminile, che era stato di Berta, che egli tiene appeso dietro la porta della propria stanza come un feticcio.<sup>85</sup> Inoltre nei momenti di solitudine egli costruisce mentalmente un dialogo con uno Spettro, che però coinciderà con la voce narrante e su cui occorrerà riflettere in una chiave metanarrativa più complessa.

L'elemento da rilevare ora è, invece, l'immediato slittamento che è proposto nell'ultima breve battuta pronunciata da Berta: si passa, senza che nessun nesso sintattico di subordinazione o coordinazione svolga una mediazione, dalla dimensione pubblica del lavoro, della lotta partigiana, alla dimensione intima e

---

<sup>84</sup> «Si capisce. Continuava con il suo mestiere, avanti e indietro, e continuava con la lotta.», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 238

<sup>85</sup> Anche nel *Garofano rosso* il protagonista si innamora di una ragazza, Giovanna, che «comincia a vivere, anziché nella sua fisica realtà [...] nei sogni e nelle fantasie di Alessio per il mistero del garofano rosso», il quale svolge la stessa funzione dell'abito appeso di Enne 2. La citazione è tratta da PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., pp. 122-123.

sentimentale più delicata e profonda, dove si annidano tutte le sofferenze e le paure del protagonista. I due piani sono dunque posti subito come strettamente intrecciati e, proseguendo nella narrazione, saranno sempre indicati come cardine dei nuclei problematici via via rappresentati, proprio perché è alla base del romanzo la valutazione del senso di una posizione collettiva che si costruisce solo attraverso la crescita dell'individualità di ognuno. Lo slittamento prodotto dalla frase pronunciata da Berta avrebbe potuto essere confermato da Enne 2 stesso, se fosse stata lasciata una battuta sulla colonna 12 delle bozze:

BOZZE: colonna 12	EDIZIONE 1945: p. 20
<p>«Quando hai ricominciato a lavorare?»            «Poche settimane fa,» disse Enne 2.            «<del>Verso</del> Natale.»            «Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?»            «<del>Dopo essere stato solo con lo spettro.</del>»</p>	<p>«Quando hai ricominciato a lavorare?»            «Poche settimane fa,» disse Enne 2.            «Poco prima di Natale.»            «Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?»</p>

È chiaro, in questo caso, l'intento dell'autore di non fornire un elemento che avrebbe potuto portare a considerare in modo troppo meccanico e semplicistico la scelta del protagonista di combattere con i gruppi partigiani, come diretta conseguenza di una profonda solitudine e disperazione interiore, causata dalle "pene d'amore", benché non si possa negare che esse contrassegnino la sua esistenza. La domanda di Berta resta così sospesa, lasciando ambiguità intorno alla questione e garantendo in questo modo la coerenza con un finale altrettanto ambiguo, in cui la morte di Enne 2 non può essere interpretata *tout court* come una versione più eroica di un suicidio amoroso.

Questa apparentemente minima correzione conferma come la prima parte del testo (pp. 1-62), per quanto portata direttamente in bozze per volontà autoriale, necessitasse di una accurata revisione per evitare sbavature o contraddizioni rispetto a quanto era stato scritto nella nuova redazione della restante parte del romanzo. In particolare, nel caso appena richiamato, la correzione impedisce di

formulare un'equazione tra la scelta di combattere di Enne 2 e la sua solitudine affettiva: sembrerebbe che l'autore cerchi espressamente di eliminare quei punti che avrebbero potuto avvalorare l'ipotesi di questa coincidenza. Si vedrà nel corso dell'analisi quali altre varianti opereranno in questa direzione.

Nei primi cinque brevi capitoli, il narratore rappresenta con rapidità la dimensione emotiva in cui i personaggi si muovono. Nel capitolo successivo, il VI, irrompe invece la dimensione storica e collettiva, che è stata anticipata dalla paura di Berta nei confronti della nuova occupazione di Enne 2. Così è proposta la scena: il protagonista sta accompagnando la donna verso la propria abitazione, quando vede alcuni fascisti in lontananza, lungo la strada. La retata che essi stanno compiendo li costringe a ripararsi presso la casa di una compagna partigiana che abita lì vicino: è la «bella vecchia», «alta e magra [...] dai capelli bianchi» (p. 13), di nome Selva.

Prima dei capitoli in cui si descrive l'incontro con l'anziana donna, in bozze si legge un paragrafo che è lì cancellato.

BOZZE: colonna 7	EDIZIONE 1945: pp. 13-14
<p>Berta non guardò dove Enne 2 la portasse.</p> <p><del>Egli si fermò davanti all'imbocco di un garage che scendeva sottoterra. Lo stabile era devastato, il garage abbandonato, e dal sotterraneo passarono in un giardino dove salirono, lui portando in spalla la bicicletta, una lunga scala esterna sul retro della casa. Berta notò, salendo, che tutti i piani erano sfondati; vuoti i buchi delle porte, vuoti i buchi delle finestre, e il sole dell'inverno dentro; ma in alto giunsero a una porta.</del></p> <p><del>Ancora sentirono, di là sopra, il grido di quel muezzin sinistro, l'uomo chiamato Cane Nero; l'uomo Enne 2 bussò, in un suo modo speciale.</del></p> <p><del>Le disse:</del></p> <p><del>«Ti crederanno una compagna. Dai loro del</del></p>	<p>Berta non guardò dove Enne 2 la portasse.</p> <p>VII – Aprì, alta e magra, una donna dai capelli bianchi.</p> <p>«Ciao, Selva,» egli le disse.</p> <p>«Ciao,» disse la bella vecchia. «E chi mi porti? È la tua compagna?»</p> <p>«È una compagna.»</p>

<p><del>tu</del>»</p> <p>VII<sup>86</sup> – Apri, alta e magra, una donna dai capelli bianchi.</p> <p>«Ciao, Selva,» egli le disse.</p> <p>«Ciao,» disse la bella vecchia. «E chi mi porti? È la tua compagna?»</p> <p>«È una compagna.»</p>	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

È probabile che il taglio dipenda dalla volontà dell'autore di ridurre le descrizioni di ambiente e di abbreviare il passaggio da una scena all'altra, togliendo dettagli sui movimenti e le azioni minime. In questo caso, però, il fatto che il brano sia ancora leggibile permette di ragionare su alcuni elementi che riguardano Berta. La donna è stata progettata come portatrice di uno sguardo estraniato sulla devastazione della guerra: si guarda intorno, osserva le macerie come se le vedesse per la prima volta e il verbo «notò» trasmette il senso dell'isolamento in cui la donna è immersa; da queste osservazioni della realtà che la circonda avrebbe potuto sorgere una presa di coscienza. Invece, il fatto che questo guardarsi intorno sia stato soppresso in bozze contribuisce a richiuderla su se stessa, in coerenza con quanto è stato previsto nella redazione definitiva.

Enne 2, però, quasi per volere contrastare il punto di vista di Berta, tenta una mossa inclusiva, tenta cioè di trascinare la donna amata, nella propria dimensione, anche se solo come momentanea copertura. Ma l'eliminazione della battuta del protagonista – «Dai loro del tu.» – contribuisce a rendere meno rilevante una domanda che Selva porrà a Berta nel loro secondo incontro, da sole. Occorre avanzare di molto fra le bozze e sulla *princeps*, fino al capitolo LXIV, per incontrare il seguente interrogativo dell'anziana partigiana:

«[...] Perché eviti di darmi del tu?»  
«Io no. Evito di darti del tu? Te l'ho pur dato.»  
(colonna 69 – edizione 1945, p. 117)

---

<sup>86</sup> Il numero di capitolo è qui corretto a mano da Vittorini. Inoltre, su tutti i fogli delle bozze l'autore inserisce prima dell'avvio di ogni capitolo la convenzionale indicazione di spaziare di una riga, poiché i capitoli sono composti senza stacco tipografico tra gli uni e gli altri. Da qui in poi non lo si ripeterà più e verrà dato per inteso.

Nella redazione definitiva il senso del quesito di Selva può restare una generica richiesta di vicinanza e possibile confidenza, mentre «dare del tu» – se confrontato con quanto era ancora presente sulle bozze – aveva il chiaro significato di manifestare l'appartenenza al gruppo partigiano, o almeno di fare parte di una comunità solidale che sostiene la lotta per la Liberazione. È un altro passo che avrebbe potuto sottolineare con maggiore forza l'estraneità della donna e esprimere la sua abitudine borghese alla distanza del «lei» o del «voi», mentre – a seguito della soppressione della battuta di Enne 2 sulla colonna 7 – la successiva domanda di Selva passa pressoché inosservata.

Tornando al primo incontro tra le due donne, si noti che con l'interrogazione diretta su *chi sia* Berta, l'anziana partigiana sposta ulteriormente il piano della questione, affrontando un nodo più profondo, non storico, ma esistenziale. L'anziana partigiana si dispiace del fatto che Berta – stando a quanto le dice Enne 2 – possa essere solo *una* compagna, perché vorrebbe che lui avesse *la sua propria* compagna:

«[...] Un uomo è felice quando ha una compagna. Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Io desidero che tu sia felice».

[...] «Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Che senso avrebbe il nostro lavoro se non servisse a rendere gli uomini felici? È per questo che noi lavoriamo. Non è per questo che lavoriamo?».

(colonna 8 – edizione 1945, pp. 15-16)

La funzione di Selva è quella, quindi, di impostare la riflessione su uno dei nuclei argomentativi più importanti del romanzo: esplicitare il senso della lotta partigiana, che – nella particolare ottica palingenetica di Vittorini – avrebbe come scopo la realizzazione della corrispondenza fra felicità individuale e felicità

collettiva.<sup>87</sup> Il raggiungimento dell'una, infatti, è indispensabile per la conquista dell'altra. Selva porta, dunque, subito, senza mediazioni, nel cuore di una questione che è alla base della concezione utopica dello scrittore.

Le vicende private e intime delle persone coinvolte si legano, infatti, in modo diretto e inestricabile al discorso collettivo, politico e storico che sta loro intorno.<sup>88</sup> Pubblico e privato sono la stessa cosa, inscindibili: il raggiungimento di una serenità sociale passa attraverso la conquista di una felicità privata e viceversa. Le due cose non dovrebbero darsi separatamente. E ribadire la necessità di sapere che cosa sia la felicità è indispensabile per reagire alle ingiustizie contro l'uomo.<sup>89</sup> Selva insiste:

«Avrebbero senso i nostri giornoletti clandestini? Avrebbero un senso le nostre cospirazioni?»

[...] «E i nostri che vengono fucilati! Avrebbero un senso? Non avrebbero un senso.»

[...]

---

<sup>87</sup> Selva è uno di quei personaggi vittoriniani «tratteggiati in funzione delle cose che dicono [...]: è una figura che si confonde con il messaggio da gridare al mondo. [...] esiste per l'idea di cui è portavoce.»; PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 136.

<sup>88</sup> Anche nell'interpretazione del pensiero di Marx, Vittorini porrà l'accento sul fatto che non possa esserci una liberazione collettiva, senza che essa passi prima da una liberazione individuale. Cfr. VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit., p. 408.

<sup>89</sup> Questo elemento può essere messo in relazione con quanto si legge nelle prime righe di *Conversazione in Sicilia*: il lungo e dialogico incipit di *Uomini e no* sembra quasi essere costruito *e contrario* su quello, più breve, di *Conversazione in Sicilia*. In entrambi è però ribadito lo stesso concetto: sapere cosa sia la felicità, non dimenticare che cosa sia, è indispensabile per potere lottare per raggiungerla.

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdersi, ad esempio, con lui. [...] Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa essere felici [...] come se mai fossi stato un uomo, mai vivo, mai nemmeno bambino, e mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne [...].  
(*Conversazione*, Bompiani, 1945, pp. 7-8, corsivo mio)



«Niente avrebbe un senso. Avrebbero un senso i nemici<sup>90</sup> che sopprimiamo?»

[...] «No. No. Bisogna che gli uomini possano essere felici. Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici. Non è solo per questo che le cose hanno un senso?».<sup>91</sup>

(colonna 9 – edizione 1945, p. 16)

Nel giro di poche righe viene inoltre posto anche il tema del senso della morte di ogni singolo uomo, e viene data una prima risposta: ognuno è disposto a morire compiendo un sacrificio per gli altri, per permettere l'edificazione della loro felicità.<sup>92</sup>

Il breve incontro con Selva, però, parrebbe essere strutturato per definire in modo preciso la fisionomia di Berta: Selva infatti è una figura che ha valore solo se posta in funzione di Berta, e ad avvalorare questa affermazione si consideri il fatto che compare solo in presenza della protagonista femminile. Selva, infatti, rappresenta l'interlocutore privilegiato di Berta, con cui la giovane donna può confrontarsi e avviare il proprio percorso interiore. Selva non *sconfina*: finito di svolgere il proprio ruolo, sparisce.<sup>93</sup> Allo stesso modo tutti gli altri personaggi secondari sono costruiti con la chiara intenzione di renderli rappresentanti di una

---

<sup>90</sup> La battuta era leggermente diversa: «**gli uomini** che sopprimiamo», poi, in bozze, il termine «uomini» viene coerentemente e significativamente sostituito con «*i nemici*», eliminando ogni riferimento all'umanità di fascisti e nazisti.

<sup>91</sup> «La costante del lavoro nostro [...] è stata quella di operare perché si formasse un inizio, un frammento di società nuova, un modo di “essere insieme”. [...] una respirazione più umana e quasi l'allegoria, e l'anticipo, d'una umanità meno deformata; d'una felicità.» FRANCO FORTINI, *Il senno di poi* (inverno 1956-1957), in FRANCO FORTINI, *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, p. 31.

<sup>92</sup> Il grande problema della felicità umana, della felicità sulla terra è una costante del pensiero vittoriniano negli articoli (fin dai primi degli anni Trenta) come nelle opere narrative (si veda, ad esempio, nel romanzo interrotto *Giochi di ragazzi*, il dialogo tra Alessio e il colonnello; in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., pp. 466-470), ma nei mesi successivi alla pubblicazione di *Uomini e no* è espressa apertamente in occasione della polemica seguita al primo editoriale del «Politecnico» (cfr. note di Raffaella Rodondi a VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 255-256).

<sup>93</sup> L'idea dello *sconfinamento* è ripresa da un giudizio che Vittorini dà della tecnica di rappresentazione dei personaggi di Stendhal: «i personaggi secondari per Stendhal non sono quello che sono, ad esempio, per Proust; la loro incidenza non è casuale ma giustificata e forse prodotta da una necessità preventiva, logica, del romanzo; essi non entrano ed escono e tornano a rientrare secondo capriccio o comodità, né servono a un gioco di prospettive o di digressioni musicali; hanno il loro posto ben limitato, ben assegnato, che si guardano bene di sconfinare: occupano [...] uno spazio materiale, quello dell'episodio in cui nascono e riposano per lasciare un ricordo di assoluta transizione.» (ELIO VITTORINI, *Una maniera di pronunciare*, «La Stampa», 10 agosto 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 67-72. La citazione a p. 69).

pozione nella società, che è sia socio-politica sia, soprattutto, morale. Inoltre, alcuni di essi sono anche personaggi “messaggeri”, a cui è stato affidato un messaggio esplicito o implicito. Nel caso di Selva e dei vecchi del parco,<sup>94</sup> ciò è evidentissimo: gli altri personaggi minori invece non sono sempre messaggeri, ma portatori di una parte di vita sociale, ognuno di loro è metonimicamente uno dei modi di essere nel mondo.<sup>95</sup>

Sappiamo, dalle affermazioni dell'autore, che Selva è stata costruita avendo come modello la madre di Silvestro,<sup>96</sup> ma se a Concezione è affidato un ruolo propriamente materno, di confronto con un passato che è anche memoria, a Selva è affidato, invece, un compito forse più educativo e maieutico; ma nel caso di *Uomini e no*, l'interlocutore non è il giovane uomo, ma la giovane donna, a cui è richiesto di avviare il percorso di maturazione. Inoltre, mentre la madre di *Conversazione* assumeva una posizione passiva, in quanto subiva le «strane domande» di Silvestro, senza riuscire a fornire «strane risposte», nel romanzo del 1945 è l'anziana a sollecitare le questioni, a interrogare incessantemente la coscienza di Berta e a fornire anche le soluzioni, pronte e chiare. Le ripetitive e insistenti domande della “bella vecchia” sono sempre rivolte, direttamente o indirettamente, alla donna, la quale, all'interno del testo, è vista sempre come una giovane, tratto che non ha un corrispettivo anagrafico (Berta ha 36 anni), ma che invece veicola un'immagine di fragilità e immaturità:

«[...] Parla tu, ragazza. Avrebbe un senso il nostro lavoro?»  
«Non so,» rispose Berta.

---

<sup>94</sup> Oltre ad essi, di cui si parlerà nel presente capitolo, entra nella categoria anche il personaggio del Gracco, sul cui valore ci si soffermerà a lungo nel capitolo seguente.

<sup>95</sup> «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.» (MARIA CORTI, *Prefazione* a VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., pp. XI-LX. La citazione a p. XXIX).

<sup>96</sup> Selva «È senza dubbio un personaggio di maniera, ma basti pensare a un altro mio personaggio, che è quello della madre di *Conversazione in Sicilia* [...] per rendersi conto che mi sono sforzato di ripetere in Selva, senza riuscirci, quello che mi riuscì con la madre di *Conversazione*.» (VITTORINI, [*Lettera non spedita a «The Partisan Review»*], cit., p. 504).

Ed era come se non avesse risposto, era seria: e alzò un momento la faccia, ma era come se non l'avesse alzata.

[...]

«Niente al mondo avrebbe un senso. Vero, ragazza?»

«Non so,» rispose di nuovo Berta.

[...] «Dillo anche tu ragazza. Non è per questo?»

IX – «Io non so,» rispose Berta.

(colonna 9 – edizione 1945, pp. 16-17)

Poche righe sopra Berta è stata rappresentata in questo modo:

E Berta era guardata da Selva, era guardata da lui, era guardata e muta, e non diceva nulla nemmeno con gli occhi, teneva bassa la faccia.

(colonna 8 – edizione 1945, pp. 14-15)

E ancora:

[Selva] guardava ardentemente Berta, e Berta era seria sotto il suo sguardo; diventava sempre più seria; e non parlava, mai rispondeva, diventava come se non avesse mai, in vita sua parlato.

(colonna 8 – edizione 1945, p. 14)

L'insistenza sulla passività di Berta impone di considerarla come un personaggio problematico sul cui valore occorre interrogarsi. Questa donna che non guarda e non dice, che abbassa la testa (si ricordi «il capo chino» di *Conversazione*) e risponde «non so», che non manifesta autonomia, ha però la funzione di rappresentare una precisa posizione storico-morale: Berta è l'espressione di una vita borghese o piccolo-borghese, che si conduce nell'inconsapevolezza di far parte di una società che si regge e si struttura partendo dai rapporti umani quotidiani, soprattutto da quelli di lavoro; lei non guarda oltre se stessa, vivendo chiusa nel pregiudizio e nella conformità a un "quieto vivere" ordinario e privo di spessore etico. L'appartenenza al ceto

borghese si Berta è evidenziata da un intervento correttorio presente sulle bozze che ritocca rapidamente, e in modo molto efficace, l'immagine della donna:

BOZZE: colonna 8	EDIZIONE 1945: pp. 14-15
<p>«Oh! Selva» disse Enne 2.            Ma aveva gli occhi che brillavano.            «Oh! Selva» disse.  <del>«Oh che cosa?» Selva disse. «Ha il più bel faccino di campagna che io abbia mai veduto, e ha l'aria di essere fatta chissà come bene, sarei contenta che tu lo sapessi com'è fatta.</del>  <del>X<sup>97</sup> — «Ma Selva!» Enne 2 esclamò.</del>  <del>Egli aveva gli occhi che scintillavano e Berta era muta, era molto seria.</del>  <del>«Selva!» Enne 2 esclamò.</del>            «Sì,» Selva continuò, «sarei contenta che fosse la tua compagna. Sarei contenta che lo fosse, anche senza che fosse una compagna. Preferirei che fosse così, che fosse solo una donna, che fosse solo la tua compagna. Davvero non è la tua compagna?»</p>	<p>«Oh! Selva» disse Enne 2.            Ma aveva gli occhi che brillavano.            «Oh! Selva» disse.            «Sì,» Selva continuò, «sarei contenta che fosse la tua compagna. Sarei contenta che lo fosse, anche senza che fosse una<sup>98</sup> compagna. Preferirei che fosse così, che fosse solo una donna, che fosse solo la tua compagna. Davvero non è la tua compagna?»</p>

L'aver cancellato il «bel faccino di campagna» contribuisce, innanzitutto, a non creare equivoci su una eventuale ingenuità o sprovvedutezza di Berta e, inoltre, in conseguenza della scomparsa di questo dettaglio, la donna resta ancorata a una dimensione cittadina e borghese, probabilmente anche benestante, suggerita anche dall'unica descrizione, appena accennata, che la riguarda e che dà conto del suo «cappello [...] sopra il bavero della pelliccia» (p. 9). Accanto a quest'ultima indicazione, in bozze, si legge una scena – lì cassata<sup>99</sup> – che conferma l'appartenenza di Berta al ceto benestante:

<sup>97</sup> Numero di capitolo, inizialmente corretto a mano da Vittorini, con inchiostro nero, in VIII; poi definitivamente cancellato insieme al paragrafo.

<sup>98</sup> Corsivo nel testo.

<sup>99</sup> La motivazione dell'eliminazione del dialogo anche in questo caso pare essere quella di non rallentare l'azione principale con scene di genere che irrigidiscono la pagina o con descrizioni minute di gesti che possono essere dati per impliciti. Vittorini infatti opera in direzione della «soppressione di quei passaggi che nell'economia del racconto hanno una funzione esclusivamente didascalica» (EDOARDO ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli editore, 2011, p.106).

BOZZE: colonna 3	EDIZIONE 1945: p. 9
<p>«Dove mi porti?»            «Ti porto dove dormo.»            «È lontano?»            «In fondo a corso Sempione.»  <del>«E non allungiamo di qui?»</del>  <del>«No, Faremo via Pontaccio e poi il Parco.»</del>  <b>Un vigile li fermò, e li mise in contravvenzione: non si poteva andare in bicicletta con una persona sulla canna; la signorina doveva scusarlo.</b>  <del>«Ma se tutti vanno,» disse l'uomo.</del>  <del>«Non per la città. Forse in periferia,» il vigile rispose.</del>  <del>«Paga e andiamo,» disse la signora.</del><sup>100</sup></p>	<p>«Dove mi porti?»            «Ti porto dove dormo.»            «È lontano?»            «In fondo a corso Sempione.»</p>

<sup>100</sup> Il brano eliminato prosegue ancora per una ventina di righe fino alla prima parte della colonna 4:

~~Egli pagò, ma disse anche: «E qui siamo per la città?»  
 Indicò le case crollate; era via Fatebenefratelli.  
 «Che [sic] ne sono anche in piedi,» disse il vigile. E ne indicò, soggiunse:  
 «I tram camminano.»  
 «Questo è vero,» egli disse.  
 «Vero che è vero?» disse il vigile.  
 «E anche il sole splende,» egli disse.  
 «Sì,» disse il vigile. «Abbiamo un bell'inverno.»  
 «Abbiamo un inverno come in Sicilia.»  
 «Come in Africa.»  
 «Come in Cina.»  
 La signora li interruppe.  
 «Andiamo,» disse.  
 «Il signore ama scherzare,» disse il vigile.  
 «Non è questo,» egli disse. «È che dobbiamo far presto. Dobbiamo risalire.»  
 «E fate presto,» disse il vigile. «Risalite.»  
 Risalirono, ed egli disse: «Nemmeno tre anni fa abbiamo avuto un inverno simile.»  
 «Che cosa?» gli gridò dietro il vigile.  
 «E nemmeno sette anni fa,» egli disse.  
 «No,» disse lei. «Nemmeno.»~~  
 (colonne 3-4)

Il dialogo è soppresso probabilmente per evitare di cadere in un'eccessiva carica lirico-patetica che avrebbe stonato con la rappresentazione tenuta, nei capitoli tondi, su un piano tendenzialmente referenziale. All'interno del dialogo, però, è evidente come l'intervento di Berta – «Andiamo» – schiacci lo slancio di Enne 2 sulla concreta pragmaticità del dover «far presto». Anche in una scena breve come questa sono rese con evidenza le differenti nature dei due personaggi.

La rapida battuta di Berta è rappresentativa di un'intera mentalità, ma queste righe sono interessanti anche per l'oscillazione tra «signorina» e «signora», che mette in luce come il personaggio di Berta sia collocato in una dimensione in bilico tra l'im maturità (morale, non anagrafica) e la possibilità della consapevolezza. I «non lo so» di Berta confermano questo stato, eppure Enne 2, come ogni uomo innamorato, che ha *fede* nella possibilità della persona amata, è fiducioso nelle sue possibilità e a un certo punto risponde a Selva, al posto della donna: «Lo sa. Lo sa» (p. 17).

«Lo so che lo sa.» Selva disse. «Come tu pure lo sai. Tutti e due lo sapete. Ma non siete felici.»

[...]

«Vero ragazza che non lo sei?»

Berta si lasciava guardare. Non rispondeva.

[...]

«Siete gente con lo Spettro.»

(colonne 9-10 – edizione 1945, pp. 17-18)

Si torna, con queste battute che concludono l'incontro tra i tre personaggi, allo stesso punto in cui Berta e Enne 2 erano giunti nel loro primo stentato dialogo, avvenuto lungo la strada.<sup>101</sup> Anche in questo secondo caso il discorso si interrompe, avvolgendosi su se stesso: Selva ritorna sul fatto che nessuno può lavorare alla felicità degli altri senza sapere che cosa occorra per essere felici e Enne 2 riprende il ritornello sul più splendido inverno dal 1908, dichiarando come lui «oggi» si senta felice. Una volta che Berta e Enne 2 restano soli, il loro dialogo ritorna esattamente sui presupposti da cui era partito e su questo riavvolgimento dei discorsi i due personaggi di separano.

Tutto il loro incontro si è dunque perfettamente chiuso sulle stesse premesse da cui era partito. Nessuna progressione c'è stata. Berta inscena delle finte aperture che hanno come unico risultato quello di avvolgere Enne 2 nella rete di una

---

<sup>101</sup> «Con lo spettro che è nella nostra cosa. Quel vestito appeso dietro la porta...» (p. 11).

speranza che si rivelerà vana: ciò che continuerà a mancare alla donna, non è la sensibilità, ma il coraggio di una scelta. Provando ad allargare il discorso e considerando Berta il modello di un'umanità più ampia, il messaggio di Vittorini è chiaro: ogni uomo ha dentro la di sé la capacità di comprensione, ma poi, dopo la commozione, ad ognuno si richiede una decisione razionale, una scelta concreta, che, una volta presa, obbliga ad azioni di cui evidentemente non tutti vogliono o sono in grado di assumersi il peso e la responsabilità. In questo senso si accoglie un'affermazione di Edoardo Esposito, portandola oltre:

Berta [...] è [...] una vittima della «realtà», delle convenzioni che la regolano e dell'ideologia che la domina, cosa che la vecchia Selva mette lucidamente a fuoco con le sue semplici domande.<sup>102</sup>

Berta, infatti, non solo è vittima, ma anche complice, proprio perché – come si vedrà – raggiungerà una consapevolezza, che però rifiuterà.

Ad ogni modo, nel volgere delle pochissime pagine fin qui analizzate, è già stato, presentato l'intreccio tra la dimensione pubblica e quella privata che costituisce l'ossatura tematica del romanzo.

---

<sup>102</sup> ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 111.

## 2.2 I dialoghi tra Berta e Selva

I capitoli fin qui analizzati possono essere considerati il prologo, l'introduzione alla vera e propria "storia di Berta", la quale si sviluppa tra i capitoli LXII e LXXXVII (pp. 113-164) e il cui testo – come si è detto più volte – è presente sulle carte 35-49, salvo qualche paragrafo di raccordo rimasto sulle carte 11, 12, 13, 17 e 18.

Le prime righe del capitolo LXII si ritrovano, infatti, sulle carte manoscritte, nell'ultima parte della carta 11: la lezione lì presente non si distanzia di molto rispetto a quanto si legge in bozze, dove è già composta la redazione definitiva della *princeps*. Ciò significa che le poche varianti ricavabili dalla collazione tra carta autografa e bozze sono state introdotte nel passaggio del testo dalla stesura manoscritta al dattiloscritto antigrafo o direttamente su di esso. Ad ogni modo le differenze in questi primi paragrafi sono degli aggiustamenti che non alterano la sostanza semantica e compositiva dell'attacco di capitolo: Berta, da sola, un paio di giorni dopo il loro primo incontro, torna a cercare Selva a casa, ma non osa bussare, resta sul ballatoio, finché l'anziana partigiana intravede la sua figura attraverso le tende della porta a vetri e le apre. Berta non sembra avere uno scopo preciso nella sua visita, ed è dunque Selva a condurre la conversazione introducendo immediatamente domande dirette e personali, partendo proprio dalla questione che era rimasta appena sfiorata nell'incontro avvenuto due giorni prima:

CARTA 12	BOZZE: colonna 67	EDIZIONE 1945: p. 114
«Ma tu non sei una compagna, vero?» «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.» <b>Soggiunse: «Come potrei dirlo? Non ho mai fatto niente per voi<sup>103</sup> il vostro Partito.»</b>	«Ma tu non sei una compagna, vero?» «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.» «L'avevo capito,» disse Selva. [...] «Come potevi esserlo? Lui ora	«Ma tu non sei una compagna, vero?» «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.» «L'avevo capito,» disse Selva. [...] «Come potevi esserlo? Lui ora

<sup>103</sup> «Voi» è stato cancellato in una prima fase, in corso di scrittura, e la correzione è posta accanto, sulla stessa riga; successivamente la frase è interamente cancellata, da un'unica riga nera: non è possibile stabilire la distanza cronologica della seconda cancellatura, si può solo rilevare che la linea è tracciata in modo



<p>«L'avevo capito,» disse Selva. [...] «Come potevi esserlo? Lui ora non ha da fare con molte compagne.» «Non ha da fare con molte compagne?» «<del>Ha dovuto interrompere molti rapporti col suo lavoro</del> Non ha più da fare con molte compagne. Né ha motivo di vedere delle compagne nuove. <b>Tu chi potevi essere?»</b> «Con quante compagne ha da fare?» «Due o tre in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?» «Ha una portatrice? Portatrice di che?» «È una che conosco, non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una compagna.»</p>	<p>non ha da fare con molte compagne.» «Non ha da fare con molte compagne?» «Non ha più da fare con molte compagne. Né ha motivo di vedere delle compagne nuove. » «Con quante compagne ha da fare?» «Due o tre in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?» «Ha una portatrice? Portatrice di che?» «È una che conosco, non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una compagna.»</p>	<p>non ha da fare con molte compagne.» «Non ha da fare con molte compagne?» «Non ha più da fare con molte compagne. Né ha motivo di vedere delle compagne nuove. » «Con quante compagne ha da fare?» «Due o tre in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?» «Ha una portatrice? Portatrice di che?» «È una che conosco, non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una compagna.»</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Alla prima risposta di Berta è tolta una battuta che avrebbe dimostrato la consapevolezza della donna nei confronti di un «voi» e di un «Partito», della propria collocazione, quindi, nel contesto sociale e politico; con la correzione la sua affermazione di estraneità è posta in termini più vaghi. Inoltre, nella prima redazione manoscritta, era rimarcata la necessità incontrata da Enne 2 di dovere staccarsi radicalmente dal proprio passato: questo accenno è stato tolto in coerenza con l'eliminazione di altri dettagli che riguardano la sua vita precedente l'impegno nella lotta resistenziale, come si vedrà.

Da questo punto in poi il dialogo procede mostrando una Berta reticente su se stessa, ma curiosa di sapere di più di Enne 2 e, specularmente, una Selva poco propensa a parlare di Enne 2, ma curiosa di sapere chi sia la donna che ha di

---

“ordinato” con lo stesso inchiostro con cui è scritta la pagina, potrebbe dunque trattarsi di un ripensamento non di molto posteriore alla scrittura.

fronte. Selva ancora una volta ribadisce l'importanza per un uomo di avere una *sua propria* compagna, riconduce nuovamente il discorso a una dimensione politica, civile, ripete quanto sia importante la coscienza della felicità per chi lotta per la sua conquista, ma ad un certo punto il discorso si stringe sull'individualità di Berta.

«Ma sono già moglie di un altro.»  
(carta 12 – colonna 68 – edizione 1945, p. 115)

È proprio su questa affermazione, già presente nella prima redazione manoscritta, che Vittorini è ritornato nella seconda fase di scrittura, per correggere questa parte del dialogo tra le due donne e fissarlo nella sua forma definitiva.

CARTA 12	CARTA 35	BOZZE: colonne 68-69	EDIZIONE 1945: pp. 115-117
<p>«Ma sono già moglie di un altro.»  <b>«Che ti importa di quest'altro? Io so che non te ne importa. Te ne importa?»</b>  <b>«Non so, Selva. Ha la sua importanza anche lui.»</b>            «Mica <del>mi puoi</del> mi dirai che vuoi bene anche a lui.»            «<del>Io</del> Non <sup>104</sup> dico questo. Ma <del>anche lui</del> ha la sua importanza.»  <b>«Gli hai voluto bene?»</b>  <b>«Non è questo. Non si tratta di bene.»</b>            «Perdio!» disse Selva. «Un uomo come</p>	<p>La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.            «Sembra strano che tu possa dirlo.»            «Pure posso dirlo.»  <b>«Puoi dirlo? Dunque puoi dire di amarlo?»</b>            «E lo sei? Davvero lo sei?»            «Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? <del>Credo che se si è promesso qualcosa</del> Credo che vi siano molti modi di esserlo.»  <b>Disse Selva: «Io ho sempre creduto che il modo vi fosse solo un modo.»</b>            Disse Selva: «Io non lo credo.»</p>	<p>«Ma sono già moglie di un altro.»            La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.            «Sembra strano che tu possa dirlo.»            «Pure posso dirlo.»            «E lo sei? Davvero lo sei?»            «Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? Credo che vi siano molti modi di esserlo.»            Disse Selva: «Io non lo credo.»            «Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?»            «Vi è un modo che conta più di tutto il</p>	<p>«Ma sono già moglie di un altro.»            La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.            «Sembra strano che tu possa dirlo.»            «Pure posso dirlo.»            «E lo sei? Davvero lo sei?»            «Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? Credo che vi siano molti modi di esserlo.»            Disse Selva: «Io non lo credo.»            «Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?»            «Vi è un modo che conta più di tutto il resto.»</p>

<sup>104</sup> Scritto minuscolo «non» e sovrascritto maiuscolo «Non».

<p><b>quell'uomo</b> è <b>innamorato di te, tu</b> <b>sei innamorata di</b> <b>lui...»</b> «Io non ho detto questo.»</p>	<p>«Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?» «Vi è un modo che conta più di tutto il resto.» «Anche voler essere buoni conta.» «Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?» «Non so, <del>Selva</del>. Forse è per questo.» «È per questo? È stato sempre per questo?» «<del>Si</del>, Forse <sup>105</sup> è stato sempre per questo.» <del>*** Quando mi sono</del> <del>sposata volevo essere</del> <del>buona *** bisogna</del> <del>che</del> <del>una donna fosse seria</del> <del>con lui.»</del> «<del>E tu l'hai sposato</del> <del>per essere buona?</del> <del>Quando l'hai sposato?</del>» «Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?» <del>Non è che questo?»</del> <del>«D'accordo questo.</del> <del>Debbo riconoscerlo.»</del> Berta non rispose. Era come Selva diceva? «<del>Non hai una</del> <del>casa,» Selva diceva,</del> <del>«non hai nulla, ti metti a</del> <del>letto e non dormi</del> <del>nemmeno... E per</del> <del>essere buona pensi di</del> <del>avere tutto? Non aveva</del> una casa, <del>Selva diceva,</del></p>	<p>resto.» «Anche voler essere buoni conta.» «Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?» «Non so. Forse è per questo.» «È per questo? È stato sempre per questo?» «Forse è stato sempre per questo.» «Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere <sup>106</sup> buona pensi che sia la tua casa?» Berta non rispose. Era come Selva diceva? Non aveva una casa, non aveva nulla, non aveva che uno spettro; si metteva a letto e non dormiva nemmeno... E per essere buona pensava di aver tutto? E pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona? Era come Selva diceva? LXIV – Si guardarono, e Berta si mosse sul divano, sembrava che volesse alzarsi. «Quando ti sei sposata?» «Dieci anni fa.» «E quando hai conosciuto lui?» «Subito dopo di essermi sposata.» «Ma guarda!» Selva</p>	<p>«Anche voler essere buoni conta.» «Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?» «Non so. Forse è per questo.» «È per questo? È stato sempre per questo?» «Forse è stato sempre per questo.» «Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?» Berta non rispose. Era come Selva diceva? Non aveva una casa, non aveva nulla, non aveva che uno spettro; si metteva a letto e non dormiva nemmeno... E per essere buona pensava di aver tutto? E pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona? Era come Selva diceva? LXIV – Si guardarono, e Berta si mosse sul divano, sembrava che volesse alzarsi. «Quando ti sei sposata?» «Dieci anni fa.» «E quando hai conosciuto lui?» «Subito dopo di</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>105</sup> Scritto minuscolo «forse» e sovrascritto maiuscolo «Forse».

<sup>106</sup> Correzione di un *saute du même au même*.

	<p>non aveva nulla, non aveva che uno spettro. Si metteva a letto e non dormiva nemmeno. E per essere buona pensava di aver tutto? E <del>per essere buona</del> pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona?</p> <p>Era come Selva diceva?</p> <p>Si guardavano, e Berta si mosse sul divano, <del>***</del> sembrava che volesse alzarsi.</p> <p>«Quando ti sei sposata?»</p> <p>«Dieci anni fa.»</p> <p>«E quando hai conosciuto lui?»</p> <p><b>«Lo stesso giorno in cui mi sono sposata. Alla cerimonia stessa. Subito dopo.»</b></p> <p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?» «</p>	<p>esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»</p> <p>«Io non ho detto questo.»</p>	<p>essermi sposata.»</p> <p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»</p> <p>«Io non ho detto questo.»</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

È evidente, dal raffronto testuale, come la seconda fase di riscrittura manoscritta si avvicini molto alla forma definitiva: le varianti che si possono ancora leggere sulla carta 35 [FIGURA 11], però, pur essendo sostituite nel corso stesso della scrittura, residuo quindi di un subitaneo ripensamento, lasciano utili tracce per sostenere la riflessione proposta qui di seguito.

**FIGURA 11:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini, serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto: carta 35.



È evidente come il cambiamento radicale stia nel passaggio dalla carta 12 alla 35. La modifica è, innanzitutto, quantitativa: il testo riscritto amplia il confronto tra le due donne, permettendo di presentare maggiori e più circostanziati dettagli sullo stesso tema di fondo, ossia l'interrogazione sulla posizione che Berta occupa accanto al marito, allo scopo di comprendere – di conseguenza – la natura dei suoi rapporti con Enne 2. Ciò che in particolare cambia con la riscrittura è la prospettiva dalla quale Berta parla di ciò che la lega al marito: nelle prime righe della carta 35 permane, infatti, ancora un primo tentativo di definire il vincolo del matrimonio in termini di «importanza», «voler bene», «amare», ma proprio nel momento in cui il verbo «amare» è scritto (pronunciato), l'autore arretra, non seguendo più quella direzione semantica, ma spostando la questione in termini più neutri di “stare insieme”. L'«essere buona» può essere ricondotto non ad altro se non ad una forma di conformismo che, infatti, può essere espressamente riconosciuto dalle parole fatte pronunciare da Berta. Al contrario la prima redazione, conservatasi sulla carta 12, affrontava la questione in termini di affetto, per quanto convenzionale e inconsapevole, un affetto che Berta non affermava, ma che nemmeno escludeva. Modificare, dunque, tale elemento significa togliere anche il minimo accenno a una forma di relazione sentimentale fra Berta e il marito, svuotare la loro unione ponendola in termini quasi unicamente di abitudine, di resa a un dato di fatto. L'impressione che la riscrittura genera è ancora una volta in direzione della sottolineatura della passività e dell'apatia di questa donna, che vive preoccupandosi solo del giudizio che gli altri possano dare di lei. Svuotare Berta di passioni e sentimenti è uno scopo coerentemente portato avanti nella seconda fase di revisione manoscritta. Un sottile margine di apertura alla rappresentazione dell'interiorità della donna è però dato dall'introduzione di alcune domande indirette libere – a partire da «Era come Selva diceva?» – le quali sono un minimo preludio dello spazio che all'intimo moto d'animo di Berta sarà riconosciuto nel momento in cui vedrà i morti di Largo Augusto.

La battuta che – leggendo la *princeps* – segue l'ultima presente sulla carta 35<sup>107</sup> è facilmente ritrovabile sulla carta 12, nella tredicesima riga dal fondo pagina. Si segnala qui, rapidamente, che sulla carta 12 niente distingue la parte di dialogo che deve essere cancellata da quella che deve essere mantenuta: il testo mostra solo le cancellature tipiche di ripensamenti immediati e non c'è alcun segno che possa essere attribuito a una seconda fase di intervento sul testo. La grafia è ordinata e il foglio relativamente pulito.

Sulla seconda metà della carta 13 si legge poi la prima parte del testo corrispondente al capitolo LXV della prima edizione, con una variante di una ventina di righe, cancellata, ma perfettamente leggibile.<sup>108</sup> Poiché questo brano sarà interamente rimosso, lo si trascrive fuori dalla tabella, dato che non ci sono parti di testo con cui confrontarlo; si danno unicamente le frasi di raccordo, all'inizio e al termine, al fine di riconoscere in quale punto del testo avrebbe potuto trovarsi. Si tratta del capitolo in cui Berta, uscita da casa di Selva, prende il tram e torna in piazza della Scala, dove nota nella folla uno strano movimento:

«È accaduto qualcosa?» Berta domandò.  
[...] tutti se si guardavano, se si vedevano avevano gesti strani e si  
parlavano nello stesso modo.  
(carta 13 – colonna 70 – edizione 1945, pp. 118-119)

Ed ecco il brano manoscritto eliminato, che riporta le più strane reazioni della gente, il loro imbarazzo, il loro disagio, la loro paura di fronte a quello che Berta scoprirà essere l'esposizione di un gruppo di civili uccisi in una rappresaglia compiuta dai tedeschi e dai fascisti:

---

<sup>107</sup> «Ti spaventano le parole?»

<sup>108</sup> Si tratta di un intero paragrafo circondato in un rettangolo tracciato a penna e cancellato con linee a X: sotto di esse sono ben visibili precedenti tratti posti orizzontalmente su tre delle righe del brano (all'interno delle quali ci sono altre correzioni e riscrittura in interlinea), come si fa abitualmente quando si cancella quanto appena scritto per proseguire diversamente appena di seguito.



«Che c'è di straordinario? Io non ho veduto niente di straordinario.»

«Nemmeno io. Che ho veduto io di straordinario? ~~Io non ho veduto~~ <sup>Niente ho veduto</sup> di straordinario.»

«Che c'è da vedere di straordinario?»

~~I tram procedevano a passo d'uomo, erano una lunga fila, e tutta la gente stava dentro all'impiedi, tutta guardando da una parte, voltata da una parte, e quei vecchietti, quelle vecchiette, quegli uomini gialli come morti facevano i loro gesti strani e se li indicavano.~~

«Che cosa credono di vedere?»

«Niente vedono. Non c'è niente da vedere.»

~~In quelle strade vi sono piccole botteghe, anche piccoli caffè, piccole trattorie, e ognuno che ci lavorava, uomo o donna era sul marciapiede o dietro i vetri con strane facce gialle rabbiose e concentrate. I gesti erano strani, uno faceva nodi al fazzoletto e lo disfaveva e lo rifaveva; uno s'era sciolto la cravatta e l'agitava di sopra della testa come per lanciare il lasso [sic]; una piccola donna con la sporta infilata nel braccio si era presa in braccio una ciocca di capelli e li masticava. Un altro teneva in mano il cappello e dava col pugno dentro al cappello, uno due, uno due, e anche a tratti ne rovesciava col pugno la cupola, se lo metteva in testa con la cupola rovesciata e se lo calcava fino alle orecchie; un altro si era tolto le scarpe e batteva scarpa contro scarpa, tam tam tam, tam, tam tam; un altro si era attorcigliata la sciarpa intorno al collo e ne tirava i due capi, un capo da destra e un capo da sinistra, come se volesse strozzarsi; un altro aveva cominciato a sputare in aria, e tirava sputi sempre più in alto, saltava e sputava, raggiungeva ogni volta un punto più alto.~~

Al largo Augusto Berta vide che la folla era nel mezzo della strada [...].

(carta 13)<sup>109</sup>

La soppressione del paragrafo appartiene senz'altro a un momento di rilettura della carta, poiché è operata tracciando ampie righe che si incrociano ad X, ma non si può datarla con certezza. Ciò significa che non necessariamente è coeva

---

<sup>109</sup> Le frasi che aprono e chiudono il lungo paragrafo si leggono sulla colonna 70 delle bozze e sulla pagina 119 della *princeps*.

alla scrittura delle carte 35-59, potrebbe cioè essere stata apportata anche in un momento precedente la riscrittura. In ogni caso, però, è coerente con la direzione correttoriale che già è stata riconosciuta e che è rintracciabile in vari momenti di intervento dell'autore sul proprio testo: si tratta cioè di una generale tendenza a togliere dettagli che da un lato possono essere considerate scene di genere, ma che allo stesso tempo immettono nel testo una dose di patetismo eccessivo.<sup>110</sup>

Berta, dunque, facendosi largo tra la folla, è giunta in largo Augusto dove vede, a terra, alcuni cadaveri di civili uccisi: la scena prosegue sulle ultime righe della carta 13 e avanza sulle successive 14-17, che corrispondono alla seconda parte del capitolo LXV e ai seguenti LXVI, LXVII e LXVIII (pp. 119-128). Il contenuto testuale di questi paragrafi si mantiene per una parte focalizzato su Berta, mostrando la fatica della donna nel capire cosa sta vedendo, nel riconoscere la situazione nella quale si è imbattuta (capitolo LXV),<sup>111</sup> e prosegue per le altre parti (capitoli LXVI-LXVIII) portando la focalizzazione prima sui passanti – che comprendono perfettamente cosa sta accadendo<sup>112</sup> – poi sui compagni partigiani di Enne 2 e su uno di loro, il Gracco, in particolare. Questo scarto di focalizzazione permette alla voce narrante di allargare la rappresentazione dei morti, inquadrandola in una dimensione sociale e collettiva, introducendo inoltre, seppur ancora rapidamente, alcune delle domande fondamentali sulla morte e sulla violenza subita dai civili, che saranno indagate nei successivi capitoli. Delle carte 14-17, solo la prima e l'ultima sono interessate da grosse correzioni, ma per

---

<sup>110</sup> Ci si riferisce in particolare all'eliminazione di una parte del dialogo tra Enne 2 e il vigile (cfr. nota 24), che pur essendo un intervento effettuato sulle bozze è coerente con quello ora riportato. Il criterio della coerenza dell'asse correttorio non può essere sufficiente a stabilire una cronologia delle correzioni sulle carte manoscritte, in casi come quello sopra presentato.

<sup>111</sup> ««Ma che cosa,» disse [Berta], «è accaduto?» / Guardava nelle facce che aveva intorno, voleva sapere e non c'era che da vedere. Che cosa avevano fatto a quegli uomini? E chi glielo aveva fatto? Perché glielo aveva fatto?» (carta 14 – colonna 71 – edizione 1945, p. 121)

<sup>112</sup> «Nessuno si stupiva di niente. Nessuno domandava spiegazioni. E nessuno si sbagliava.» (carta 15 – colonna 72 – edizione 1945, p. 122)

quanto riguarda la figura di Berta, occorre saltare dalla carta 14 alla 17.<sup>113</sup> Il capitolo LXV, infatti, si conclude sulla carta 14 con le seguenti parole:

[Berta] si tirò indietro nella folla, abbassò il capo, camminò via.  
[...] in piazza della Scala riprese il tram, e poco dopo era un'altra volta da Selva.  
(carta 14 – colonne 71-72 – edizione 1945, p. 121)

Nei brani in cui Berta attraversa la folla, è rappresentata come separata dagli altri uomini: lei non sa e non capisce la causa di ciò che accade, non riconosce le dinamiche e le ragioni che determinano i fatti. È immatura dal punto di vista storico-politico e probabilmente anche su quello umano. Berta si è isolata andando a vivere fuori Milano, dopo che la sua casa era bruciata, e ha trovato lì uno spazio protetto, perché apparentemente separato. Ora, però, inizia lentamente a capire che il suo conformismo e la sua ignavia (che essa ovviamente ancora non percepisce i questi termini) sono intimamente legate ai morti che giacciono a terra. Infatti, proprio in questi passaggi narrativi, si incontrano numerosi indiretti liberi focalizzati su Berta: sono domande sul senso di ciò che la circonda, le quali mostrano chiaramente la sua distanza da ciò che sta accadendo nel proprio paese, come prima le domande sul proprio matrimonio mettevano in evidenza una forte inconsapevolezza e voluta superficialità nel valutare le proprie scelte di vita. E ancora una volta, di fronte alla possibilità di capire, Berta «abbassa il capo» e si allontana, così come, con Selva, aveva chinato la testa dicendo «Debbo andare».

In questo secondo caso, però, Berta si allontana dai morti, decidendo istintivamente di tornare a casa di Selva, come se avesse bisogno che qualcuno le spiegasse il senso di ciò che ha visto; infatti «Avrebbe voluto saperlo da qualcuno della folla, non vederlo da sé» (p. 120). Berta, insomma, avrebbe preferito non

---

<sup>113</sup> Sul contenuto del lungo brano cancellato da linee a X, presente sulla carta 14, si tornerà più avanti: si tratta di un dialogo tra alcuni partigiani. Al momento basti sottolineare il fatto che – a conferma di come siano le parti in cui è protagonista Berta ad avere subito maggiori rimaneggiamenti – le successive carte 15-16, in cui la focalizzazione si sposta sui partigiani, non presentano interventi posteriori a quelli, inevitabili, appartenenti al momento della scrittura.

trovarsi di fronte alla realtà dei fatti senza alcuna mediazione: avrebbe preferito che le fosse detto quanto successo, o che lo potesse leggere sui giornali. Sarebbe probabilmente stato più facile proseguire per la propria strada e dedicare all'accaduto il tempo di un "del resto, siamo in guerra!". Diverso invece è scontrarsi con l'evidenza dell'umanità offesa in ognuno di quei morti, uccisi nella quotidianità, nell'intimità e coperti con noncuranza, come oggetti, senza rispetto per la loro dignità. Cercare Selva, infatti, non significa per la giovane donna solo recarsi «all'unico indirizzo che di lui [di Enne 2] conosce»,<sup>114</sup> ma propriamente andare alla ricerca dell'unica persona che aveva iniziato a svelarle qualcosa di se stessa, della propria identità e della propria posizione nel mondo. In questo percorso l'uomo, Enne 2 non è coinvolto: non è un percorso che Berta compie per amore di lui, ma per amore di se stessa e della propria esistenza.<sup>115</sup> In gioco c'è l'autenticità e la sincerità prima di tutto nei confronti di sé. Fin qui carte manoscritte, bozze e *princeps* sono concordi.

Diverso invece quanto è presente sulla carta 17, nel momento in cui Berta si trova di nuovo davanti alla porta di Selva: sulle carte è, infatti, rappresentato un terzo incontro tra le due donne, totalmente espunto nella seconda fase di scrittura. La parte di testo che corrisponderà al capitolo LXIX, inizia a due terzi della carta 17 ed è profondamente diversa da quello che leggiamo in bozze e in volume. La redazione definitiva del capitolo è presente sulla carta 36. Tutto il brano presente sulla carta 17 è cassato con delle linee tracciate ad X, tranne che per le prime righe.

La differenza tra le due redazioni manoscritte è profonda fin dall'attacco, come si può immediatamente vedere leggendo le prime due colonne della seguente tabella:

---

<sup>114</sup> ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 109.

<sup>115</sup> Lo si comprenderà bene più avanti, nel colloquio con Selva in cui Berta pronuncerà la seguente affermazione: «Io non avrei fatto perdere tempo a lui, se non avessi perduto sempre il mio tempo <sup>sprecato nulla</sup> di lui <sup>se non avessi sprecato sempre me stessa.</sup>» (carta 17).

CARTA 17	CARTA 36	BOZZE: colonna 77	EDIZIONE 1945: p. 129
<p>Berta, da Selva, era decisa, questa volta. Non bussò, ma non esitò nemmeno. Mise la mano sulla maniglia e voleva aprire da sé. ***</p> <p>«Subito! Subito!» le gridò di dentro Selva. <del>Vedeva attraverso i vetri</del> Accorse e girò la chiave. *** «Scusami Selva,» disse Berta. «Io non so a chi rivolgermi.» [...]</p>	<p>LXIX – Berta, <del>da Selva non sali. Fu *** nella casa ma non andò di sopra: che poteva fare quando fosse stata di sopra</del> non trovò Selva in casa, bussò, non ebbe risposta e non ebbe più senso di essere venuta. Bussò, non ebbe risposta, e non ebbe più scopo di essere venuta. *** Pure era venuta piena di fretta. Aveva qualcosa di molto importante da fare o da dire. Che cosa? Andò, dalla strada di Selva verso il parco.</p>	<p>LXIX – Berta non trovò Selva in casa. Bussò, non ebbe risposta, e non ebbe più scopo di essere venuta. Pure era venuta piena di fretta. Aveva qualcosa di molto importante da fare o da dire. Che cosa? Andò, dalla strada di Selva verso il parco.</p>	<p>LXIX – Berta non trovò Selva in casa. Bussò, non ebbe risposta, e non ebbe più scopo di essere venuta. Pure era venuta piena di fretta. Aveva qualcosa di molto importante da fare o da dire. Che cosa? Andò, dalla strada di Selva verso il parco.</p>

Innanzitutto, dunque, nella riscrittura testimoniata dalla carta 36, nella prima parte immediatamente cancellata in fase di scrittura e poi sovrascritta, Berta si comporta esattamente come la prima volta in cui era andata sola dall'anziana partigiana, anzi, non solo non osa bussare alla porta, ma addirittura non osa salire al suo ballatoio. Queste poche parole sono subito cancellate e sostituite dal più secco «Berta non trovò Selva in casa», ma sono preziose per stabilire la differenza di stato d'animo che l'autore ha previsto per il suo personaggio in questa nuova riscrittura rispetto a quanto aveva ipotizzato in un primo tempo: una Berta decisa che non esita e tenta di entrare direttamente da Selva. La variazione è decisamente radicale.

La durata del tempo narrativo è rimasta invariata: è sempre la stessa mattina e Berta ha avuto – in entrambe le stesure – un primo, importante, incontro con Selva, seguito dalla visione dei morti di largo Augusto, eppure la sua reazione è completamente cambiata. Se nella prima ipotesi narrativa a Berta era bastato

scontrarsi con la morte violenta subita da alcuni innocenti per avere una sorta di risveglio morale, nel secondo sviluppo narrativo, Berta resta intrappolata nella propria incapacità di riconoscere razionalmente il significato di ciò che ha visto. Nel primo caso la ricerca di Selva sembra la ricerca di una conferma e di qualcuno che le permetta di cominciare ad agire concretamente nella giusta direzione (come si vedrà nel prossimo paragrafo); nel secondo invece sembra che Berta abbia bisogno di Selva per meglio comprendere il senso di quanto è accaduto in quella mattinata, sembra avere bisogno di una guida.

Si riporta ora esternamente alla tabella l'intero lungo brano della carta 17:

Berta, da Selva, era decisa, questa volta. Non bussò, ma non esitò nemmeno. Mise la mano sulla maniglia e voleva aprire da sé.  
 \*\*\* «Subito! Subito!» le gridò di dentro Selva. ~~La vedeva attraverso i vetri~~ Accorse e girò la chiave.  
 \*\*\* «Scusami Selva,» disse Berta. «Io non so a chi rivolgermi.»  
 \*\*\* «E non puoi rivolgerti a me? Rivolgiti a me.»  
 \*\*\*  
 «È quello che faccio,» disse Selva.  
 «Potevi farlo anche stamattina.»  
 «~~Stamattina non occorreva.~~» «Stamattina era diverso.»  
 «Era diverso?» disse Selva. «Ma non è per via di lui?»  
 Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva, \*\*\* e arrossì un poco.  
 \*\*\* «È per via di lui,» rispose \*\*\* che dovrei fare \*\*\* «È per via di lui,» rispose.  
 «Ne sei innamorata, no?»  
 «Debbo dirlo che sono innamorata.»  
 «E lui lo è di te. Non lo è lui di te?»  
 «Credo che lo sia,» rispose Berta.  
 «Lo è,» Selva disse. «Io ho visto che lo è.»  
 «Quando \*\*\* siamo venuti qui insieme?»  
 \*\*\* «Oh! L'ho visto sempre.»  
 «Come, sempre?»

Le battute riportate fin qui – a partire da «~~Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva e arrossì un poco.~~» – sono state scritte una prima volta e

subito cancellate per essere riscritte di seguito. La ripetizione della frase qui citata segnala il cambio di progettazione e le righe successive, infatti, sono meno coinvolte da cancellazioni.

Si faccia attenzione al fatto che in questa riscrittura, tutta interna alla prima fase di elaborazione manoscritta del romanzo, è già eliminato il riferimento al fatto che Berta sia andata a cercare Selva «per via di lui», di Enne 2, perché ne è innamorata. Si veda infatti in che modo prosegue il testo:

~~Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva e arrossì un poco.~~  
«No,» rispose ~~«stamattina era \*\*\*»~~ <sup>lo stesso di ieri</sup>. Io non avevo bisogno di rivolg<sup>116</sup>  
«E ora è diverso?»  
«Mi sembra di sì. Non voglio più perdere tempo.»  
«Ne hai perduto molto?»  
«Tutto, fino a oggi.»  
«Ma come?» Selva domandò. «Da quando lo conosci?»  
«Lui? Non si tratta solo di lui.»

Ecco il punto:

«Di chi si tratta anche?»  
«Di me, anche. Non capisci? Io non avrei fatto perdere tempo a lui se non avessi perduto sempre il mio tempo sprecato nulla di lui se non avessi sprecato sempre me stessa.»  
«Che cosa vuoi dire? con questo?»  
«Voglio solo dire che non avrei dovuto dare retta a nessuno fino a quando non è venuto lui.»  
«Insomma, \*\*\* che non avresti dovuto sposarti.»  
«Né sposarmi né altro. Né pensare quello che pensavo quando mi sono sposata.»  
Selva rise.  
«Questa non è una  
(carta 17)

---

<sup>116</sup> La frase sottolineata con due linee era già cancellata in corso di scrittura una prima volta, prima cioè che fosse cancellato l'intero dialogo, e, infatti, l'ultima parola è interrotta.

Si trova qui conferma che il percorso compiuto da Berta, a seguito della visione dei morti è un percorso autonomo rispetto all'evolversi della sua relazione con Enne 2: il cammino della donna deve essere un cammino personale, anzi interiore. E riprova del fatto che sia questa la volontà dell'autore, è proprio l'eliminazione di questo incontro con Selva e di questo terzo dialogo: Berta deve procedere da sola, non può avere nessuno che la accompagni.

Un'ulteriore considerazione può orientare l'interpretazione della scelta autoriale nel passaggio dalla prima redazione della carta 17 alla carta 36: innanzitutto il repentino cambiamento di Berta avrebbe potuto essere considerato un po' troppo meccanico, forzato, ma, probabilmente la correzione è dovuta anche alla necessità – insorta successivamente nell'autore – di dedicare spazio alla rappresentazione del mutamento di Berta, le cui ragioni sarebbero altrimenti rimaste implicite. Come sempre nel caso di Vittorini dare spazio, amplificare, significa «slargare in poesia», aprire a una dimensione che può essere espressa solo attraverso moduli stilistici lyricizzanti e impostando dunque delle situazioni narrative che oltrepassassino il piano referenziale e escano dal dominio della mimesi. Solo in questo modo, nella concezione letteraria vittoriniana, è possibile attingere alla verità.

Affiancando la necessità di rendere indipendente il percorso interiore di Berta all'esigenza di creare un momento epifanico, ecco spiegato perché, nelle nuove parti scritte sulle carte 36-39, Selva è sostituita dall'incontro con i due vecchi del parco, apparizioni profetiche, figure mitiche, evanescenti fantasmi portatori della *parola suggellata*.



### 2.3 *Selva sostituita dai vecchi profeti*

Il dialogo tra le due donne, ancora recuperabile sulla carta 17, viene dunque completamente rimosso nella fase di riscrittura rappresentata dalle carte 36-39, che lo sostituiscono costruendo la narrazione dei capitoli LXIX-LXXIII, ossia dei capitoli in cui Berta si rifugia nel Parco Sempione, dove incontra i due vecchi che le parlano allusivamente della liberazione interiore, spiegando il senso della morte degli uomini distesi in Largo Augusto.

Mentre nella prima redazione Berta giungeva nell'attimo della "visione dei morti" alla comprensione della situazione storica e umana che la circonda, cercando immediatamente e conseguentemente di agire, nella riscrittura definitiva l'autore propone, invece, un percorso individuale molto più lento, in cui Berta deve compiere – da sola – una sorta di "agnizione", per potere, poi, raggiungere la piena coscienza di sé nel mondo. Vittorini, data la sua natura di scrittore lirico e allusivo, ha verosimilmente maturato l'esigenza di *slargare in poesia, in musica*, questo momento cruciale, non solo nel percorso della protagonista femminile, ma nell'equilibrio narrativo dell'intero romanzo. È ancora una volta la necessità di dare spazio alla rappresentazione dei moti interiori dell'animo.

La riscrittura, infatti, verte proprio nella costruzione di una dimensione lirica e allegorica, che si solleva dal piano referenziale, per entrare nel dominio della parabola. Nei nuovi capitoli testimoniati dalle carte 36-39 e poi nei corsivi scritti sulle carte 42-43 (strettamente legate alle prime), la rappresentazione si alza verso i toni di *Conversazione*: ricompaiono le figure dei vecchi profeti, che parlano in termini allusivi e metaforici, lo stile si eleva e il dialogo diviene "cantato".

Si riprenda l'*incipit* del capitolo LXIX, già riportato nel precedente paragrafo:

LXIX – Berta non trovò Selva in casa.

Bussò, non ebbe risposta e non ebbe più scopo di essere venuta. Pur era venuta piena di fretta. Aveva qualcosa di molto importante da fare o da dire. Che cosa?

Andò, dalla strada di Selva, verso il Parco.

Non vi era gente, vi era soltanto il sole, terreno bianco e sole, e andò, in quella solitudine, fino a una panchina. Sedette e si mise a piangere. Era questo che aveva da dire o da fare?

(carta 36 – colonna 77 – edizione 1945, p. 129)

Il piano in cui è fatto agire il personaggio di Berta, nella nuova redazione, non è più quello dell'azione, ma quello dell'interiorità, della riflessione. Una nuova dimensione si apre, tipicamente segnalata dall'ingresso di Berta nel parco Sempione, un luogo almeno provvisoriamente separato dalla città, che può per qualche attimo apparire distante: è un breve viaggio in un altrove preurbanistico, speculare al più lungo viaggio di Silvestro nella Sicilia preindustriale.

CARTA 36	BOZZE: colonna 77	EDIZIONE 1945: p. 129
<p>Era questo che aveva da dire o da fare?<sup>117</sup> <del>Per questo aveva avuto fretta?</del></p> <p>Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, <del>con un suono lontano di tram che la circondava come un orizzonte</del> col cerchio del tram che suonava molto lontano <del>quasi un orizzonte</del> <sup>all'</sup> <del>orizzonte alto del cielo</del> quasi un orizzonte. Ma senti qualcuno che le parlava.<sup>118</sup></p>	<p>Era questo che aveva da dire o da fare?</p> <p>Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, col cerchio del tram che suonava molto lontano, <del>quasi un</del> orizzonte.</p> <p>Ma senti qualcuno che le parlava.</p>	<p>Era questo che aveva da dire o da fare?</p> <p>Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, col cerchio del tram che suonava molto lontano, all'orizzonte.</p> <p>Ma senti qualcuno che le parlava.</p>

<sup>117</sup> La domanda indiretta libera di Berta sembri inserita proprio come allocuzione al lettore, per invitarlo a fermarsi e riflettere, a prestare attenzione.

<sup>118</sup> In questo caso, per non creare confusione tra il testo scritto in interlinea e quello scritto di seguito sulla riga normale, non sono stati inseriti gli a capo.

L'incertezza sulla conclusione di questa frase e il modo in cui viene infine risolta nel passaggio in bozze, indica inequivocabilmente l'oscillazione tra una rappresentazione della realtà, deformata allo scopo di rappresentare una particolare posizione percettiva dello stato d'animo alterato della protagonista e la dimensione meno evocativa, che è infine scelta. Ciò a conferma del fatto che lo scarto lirico introdotto da Vittorini nei capitoli non vuole introdurre una rappresentazione deformata del reale.

In questo spazio isolato, in cui Berta si rifugia, appare un vecchio, «povero, lacero nei panni, le scarpe rotte» (p. 129), ricondotto, dunque, all'iconografia di *Conversazione*; inoltre, alle *scarpe rotte* si aggiunge il fatto che «i suoi occhi erano azzurri» (p. 130). E Berta subito, infatti, si chiede: «Aveva un significato che i suoi occhi fossero azzurri? Era come se avesse un significato» (*ivi*). Ancora una volta, nella scrittura di Vittorini post- *Conversazione*, nei momenti in cui si sta per raggiungere una sorta di epifania, i segnali iconografici che la accompagnano sono quelli fondati dal romanzo del 1938:<sup>119</sup> il vecchio è dunque

---

<sup>119</sup> *Conversazione in Sicilia* sarà sempre citato con la data in cui appaiono, su «Letteratura», nell'aprile del 1938, i suoi primi capitoli; la pubblicazione prosegue poi per altre quattro puntate, fino al numero dell'aprile del 1939. Nel marzo del 1941 esce presso l'editore Parenti di Firenze la prima edizione in volume, in cui *Conversazione* è accompagnato dalla prosa lirica *Nome e lagrime*: il libro, come è noto, prende quest'ultimo titolo per motivi contingenti di precauzione nei confronti della censura fascista, che aveva osteggiato la prima comparsa in rivista del romanzo. A pochi mesi di distanza, sempre nel 1941, l'opera viene ristampata presso Bompiani con il titolo originale. Come afferma Raffaella Rodondi nella *Nota* al testo presente sull'edizione dei Meridiani Mondadori che raccoglie le opere narrative di Vittorini, «a differenza di altre opere vittoriniane, *Conversazione in Sicilia* non subisce notevoli variazioni nel passaggio dalla rivista alla prima edizione in volume. [...] Già all'atto della pubblicazione in "Letteratura" il testo ha raggiunto, strutturalmente, la sua misura definitiva. [...] Le stesse varianti testuali, per quanto relativamente numerose, sono per lo più estremamente puntuali né sembrano inserirsi in un processo correttivo univoco e decisamente significativo.» (RAFFAELLA RODONDI, *Nota a Conversazione in Sicilia*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 1201). «Tranne pochissimi aggiustamenti o rifiniture le varianti che [l'edizione Parenti] introduce rispetto [al testo apparso su «Letteratura»] non spostano significativamente il senso e la qualità del testo. *Conversazione in Sicilia*, in sostanza, è opera che nasce già matura» (*ivi*, p. 1205). Una prima indagine sulle varianti è stata tracciata da ANTONIO GIRARDI, «*Conversazione in Sicilia*» *dalla prima alla seconda redazione*, «Studi novecenteschi», a. III, n. 7, marzo 1974, pp. 111-121.

La prima edizione Bompiani, e le successive ristampe, riproducono sostanzialmente – stando sempre a quanto afferma la Rodondi – il testo Parenti. Non è però specificato quale edizione prenda a testimone la pubblicazione dei Meridiani del 1974, benché rimandi implicitamente ai criteri stabiliti per la strutturazione dei volumi, secondo i quali «si stampa la redazione finale di ogni testo» (*ivi*, p. 1168). Si tratta molto probabilmente di una delle ultime ristampe del romanzo presso Bompiani, forse uno dei volumi apparsi nella collana I delfini, nel cui catalogo *Conversazione* è inserita per la prima volta nel 1958.

una sorta di padre antico, una figura profetica, a metà tra il Gran Lombardo ed Ezechiele. Il vecchio domanda, dunque, a Berta perché stia piangendo e lei risponde il suo laconico «non so»: proprio da questo non sapere, lo si è già visto, Berta avvia il proprio percorso. Lentamente, sotto le domande incalzanti dell'anziano uomo Berta capisce che sta piangendo per avere visto i morti.

Una piccola correzione presente sulla carta 36 mostra come l'ipotesi di proporre la presenza del vecchio e di presentare la sua figura su un piano di banale quotidianità sia stata subito scartata, costruendo invece il suo ingresso in modo diretto, senza introduzioni sceniche, che però renda in modo più efficace il senso di un'apparizione:

CARTA 36	BOZZE: colonna 77	EDIZIONE 1945: p. 129
<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. <del>«Questa è la mia panchina» disse il vecchio.</del> <del>«Allora debbo andarmene?»</del> <del>«Perché? Se fosse la mia casa, ti direi di andare.»</del> «Posso domandarti,» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so,» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»<sup>120</sup></p>	<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. «Posso domandarti,» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so,» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»</p>	<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. «Posso domandarti,» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so,» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»</p>

All'interno della presente analisi, si prenderà però come edizione di riferimento, per tutte le citazioni da *Conversazione in Sicilia*, il volume che porta il finito di stampare del 15 agosto 1945 e che porta in frontespizio l'indicazione VI edizione, poiché è il testo approvato dall'autore negli stessi mesi in cui era stata pubblicata la *princeps* di *Uomini e no*: il criterio dunque è puramente storico, si sceglie di citare dall'edizione che rappresenta la volontà dell'autore coeva al momento in cui si collocano i discorsi qui condotti. Nel caso in cui ci fossero varianti rispetto all'edizione corrente dei Meridiani, queste saranno segnalate, altrimenti resta inteso che il testo è identico.

<sup>120</sup> Anche in questo caso, per non creare confusione tra il testo scritto in interlinea e quello scritto di seguito sulla riga normale, non sono stati inseriti gli a capo.

Sulla carta 36 il dialogo prosegue con le battute trascritte qui di seguito. Alcune di esse sono scritte in interlinea sopra frasi cancellate e diventate illeggibili: le poche parole che si decifrano corrispondono a quelle nuove, presenti nell'interlinea, testimoniando come si tratti per lo più di riformulazioni della stessa frase e non di cambiamenti contenutistici.

«Non ti è accaduto nulla?»

«Nulla.»

«Nemmeno ieri? Nemmeno ieri l'altro?»

«Nemmeno ieri l'altro.»

Il vecchio sedette vicino a Berta. «Tu devi aver visto qualcosa.»

«Questo sì.»

«Quei morti?»

«Quei morti.»

«E piangi,» disse il vecchio, «per loro?»

Berta sollevò di nuovo il capo.

Guardò il vecchio [...].

«Non so,» rispose.

Ma dovette piegarsi una volta di più dentro le sue lagrime.

(carta 36 – colonna 77 – edizione 1945, pp. 129-130)

Il pianto di Berta è un pianto su se stessa, a partire da se stessa e per se stessa. Si potrebbe interpretare questo elemento come un richiamo alla necessità di guardare dentro di sé, per far partire il cambiamento dalla propria interiorità, ma in relazione al personaggio di Berta assume un altro valore, quasi opposto. La costruzione della sua fisionomia si regge sulla sua costitutiva e programmatica inconsapevolezza, la quale è, indubbiamente, inconsapevolezza di sé, ma di *sé nel mondo*. Per uscire da questa posizione di chiusura miope ed egocentrica il personaggio Berta deve prendere una traiettoria centrifuga: deve uscire da se stessa, mettere il proprio io in relazione con l'altro, unico modo per potere ritrovare anche la propria autenticità interiore. E, infatti, la prima tappa del percorso di maturazione, che è proposta attraverso il suo personaggio, non è la necessità di affrontare qualcosa che le sia accaduto, ma di portare l'attenzione su qualcosa che ha visto, che, dunque, è fuori di lei.

E il primo insegnamento che riceve è l'invito a un gesto di altruismo: non piangere, perché il pianto può far bene come sfogo individuale, ma rischia di tagliare una forma di solidarietà e di legame sociale più ampio. Rischia soprattutto di inibire l'azione.

LXX – «Non bisogna,» il vecchio disse, «piangere per loro.»  
[...] «Se piangiamo accettiamo. Non bisogna accettare.»  
«Gli uomini sono uccisi e non bisogna piangere?»  
«Se li piangiamo li perdiamo. Non bisogna perderli.»  
«E non bisogna piangere?»  
«Certo che no! Che facciamo se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa che è stata.»  
Era questo piangere?  
Rendere inutile ogni cosa ch'era stata?  
[...]  
«Ma io non piango per loro.»  
[...] Berta non piangeva sopra i morti, per il sangue loro. Ora lo sapeva. Le veniva da loro, ma non era pietà per loro. Era pietà, o forse disperazione, su sé stessa; ma dinanzi a loro era un'altra cosa. Che cosa?  
(carte 36-37 – colonne 77-78 – edizione 1945, pp. 129-131)

All'interno di questo brano è utile soffermarsi sulla presenza delle domande in forma indiretta libera focalizzate su Berta, le quali – si è visto – erano state costruite per la prima volta durante il secondo dialogo tra le due donne, in particolare durante la riscrittura documentata dalla carta 35. Esse testimoniano la comparsa di dubbi che fino a quel momento Berta non si è posta, la cui rappresentazione esplicita non era prevista nella prima stesura sulla carta 12 e sulla 17. Selva ha contribuito al fatto che Berta mettesse in discussione se stessa e le proprie scelte, ma ora il suo compito è concluso. Se nel caso dell'anziana partigiana sembra pacifico parlare di personaggio secondario, non altrettanto lo è nel caso dei due vecchi del parco. La dimensione spazio-temporale in cui si collocano non è, infatti, quella dell'azione, ma si è, con essi, in un territorio volutamente sospeso, in cui l'autore sembra volere dare un corpo e una voce a

quelli che più verosimilmente potrebbero essere solo i pensieri di Berta. Ma non si può assolutamente parlare di stato allucinato per la donna, altrimenti la rivelazione che essi portano perderebbe valore, credibilità e autorevolezza: la dimensione in cui si muovono queste figure è più correttamente quella dell'apparizione mistica.<sup>121</sup> Lo scarto che Vittorini propone nella riscrittura della vicenda dalla carta 17 alla 36 è dunque non semplicemente narrativo, ma propone uno spostamento sull'asse degli ambiti dell'esperienza, allontanandosi dal campo referenziale per entrare in quello dell'interiorità, della coscienza. Il paragone più prossimo è quello del percorso compiuto da Silvestro dal momento in cui scende nello spazio isolato e separato della caverna di Ezechiele o nel momento dell'incontro con il fantasma del fratello Liborio.

Il fatto che ci si sia spostati nella sfera dell'interiorità e che il testo stia rappresentando un percorso che – *lato sensu* – è spirituale è confermato dal fatto che il pianto a cui Berta si abbandona, deve cessare e tramutarsi in presa di coscienza.

Disse al vecchio: «No. Non piango su di loro.»  
Aveva rialzato il capo, il pianto si asciugava sulla sua faccia, e  
rivide nel vecchio gli occhi azzurri.  
Glieli guardò. «Ma che dobbiamo fare?» gli chiese.  
«Oh!» il vecchio rispose. «Dobbiamo imparare.»  
«Imparare dai morti?»  
«Si capisce. Da chi si può imparare se non da loro? Loro soltanto  
insegnano.»  
«Imparare che cosa?» disse Berta. «Cos'è che insegnano?»  
«Quello per cui,» il vecchio disse, «sono morti.»  
(carta 37 – colonna 78 – edizione 1945, pp. 130-131)

---

<sup>121</sup> È un vero e proprio ritorno ai moduli di *Conversazione in Sicilia*, in cui, «come nella Sacra Scrittura, si procede per similitudine e i personaggi, il tempo, lo spazio e la stessa “affabulazione” [...] vivono su un doppio registro: concreto e allusivo, particolare e assoluto, quotidiano ed emblematico.»; PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 161.

In bozze, in corrispondenza dell'avvio del capitolo che immediatamente segue queste righe, si trovano varie correzioni d'autore su cui, a questo punto e poste queste premesse, è necessario soffermarsi.

CARTA 37	BOZZE: colonne 78-79	EDIZIONE 1945: pp. 131-132
<p>Berta gli chiese se intendesse dire “la liberazione” e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, *** quello per cui il sangue era sparso *** e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva. «Quello,» disse, «per cui ogni morto può dire di essere morto.»</p> <p>«La liberazione?» disse Berta. Il vecchio si toccava il petto. «Si capisce,» disse. «È sempre liberazione. *** la liberazione.» Poteva non esserlo? E anche una *** una schiavitù né di bene né di male. Altre vi erano schiavitù da riparare* né di bene né di male.</p> <p>Si mise una mano dentro la camicia e stava con la mano lì dentro, fremeva*.</p> <p>«***» «Certo,» rispose. E sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti.</p>	<p>LXXI – Berta chiese al vecchio se <del>intendesse dire «la liberazione»</del>, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.</p> <p>«La liberazione?»</p> <p>«Certo,» — il vecchio rispose.</p> <p>Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti.</p> <p><i>che cosa intendesse dire.</i></p>	<p>LXXI – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.</p> <p>«La liberazione?»</p> <p>«Certo,» il vecchio rispose.</p> <p>Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti.</p>

Dunque, sulle prime bozze, la dichiarazione esplicita del fatto che i morti insegnano «la liberazione» era stata tolta, ma sicuramente aggiunta nel secondo giro di bozze, dato che essa ricompare nella *princeps*. Il dato non è di poco conto, perché testimonia come Vittorini, fino all'ultimo momento, fosse indeciso sul grado di esplicitezza da introdurre in rapporto a uno dei temi centrali del romanzo.



Il dubbio è ancora sul fatto di lasciare la «parola suggellata» o di renderla esplicita. Il lungo brano è, infatti, il centro nevralgico del testo: qui si spiegano le ragioni profonde della scrittura di *Uomini e no*. È l'insegnamento che Vittorini aveva già inserito in *Conversazione in Sicilia*, ma che ora, in un mutato contesto storico e politico, può essere apertamente espresso.

Si porti l'attenzione anche su quella «schiavitù né di bene né di male», che è direttamente legata alla liberazione e che sarà richiamata al momento opportuno.<sup>122</sup>

Il significato che l'autore vuole ora esprimere ha però bisogno di essere completato. Si segua tutto il percorso di Berta, la quale qui per la prima volta, nel dialogo con il vecchio, si pone il problema del «paese» e del «mondo» e intuisce la connessione tra il sé e gli altri:

Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi.» soggiunse.<sup>123</sup>  
«Come, di ognuno?»  
«Di ognuno nella sua vita.»  
«E il nostro paese? E il mondo?»  
«Si capisce,» il vecchio rispose. «Che sia di ognuno, e sarà maggiore nel mondo.»  
Indicò la città verso dov'erano, sui marciapiedi, i morti.  
«Non li hai guardati?» le chiese.  
«Li ho guardati.»  
«Li hai guardati in faccia?»  
«Ho veduto le facce loro.»  
«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»  
«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»  
«Ecco,» disse il vegliardo.  
Indicava il punto della città dov'erano le facce loro; e Berta poté pensarli, non di sopra alle case e agli uomini, ma tra le case, tra gli

---

<sup>122</sup> Cfr. paragrafo 2.5.

<sup>123</sup> Anche in questo caso, il dialogo prosegue sulla carta 37 con le battute trascritte qui di seguito. Alcune di esse sono scritte in interlinea sopra frasi cancellate e diventate illeggibili: le poche parole che si decifrano corrispondono a quelle presenti nell'interlinea, testimoniando come si tratti per lo più di riformulazioni della stessa frase e non di cambiamenti contenutistici.

uomini, dicendo dentro ad ognuno, non di sopra, quello che fosse in ognuno essere libero, morti perché ognuno fosse libero.

[...]

Piangendo si chiedeva:

E lo dicono anche in me? Anche per me sono morti?

(carta 37 – colonne 78-79 – edizione 1945, pp. 132-133)

Quest'ultima riga di testo abbassa ulteriormente il grado della mediazione della voce narrante e ciò è principalmente il risultato di un effetto grafico:

Se alcune righe sopra su Berta era portato il discorso indiretto libero, ora l'autore pur mantenendo l'introduzione del *verbum dicendi* stacca, con un a capo, la domanda che Berta si pone tra sé e sé, creando in questo modo quasi un rapido monologo interiore,<sup>124</sup> che permette di avvicinare il percorso coscienziale di Berta alla sfera percettiva del lettore: lo slittamento dalla terza alla prima persona, non contrassegnato dalla punteggiatura, che di per sé crea dei confini tra i discorsi, genera uno scarto il cui scopo, probabilmente, è quello di “rivoltare” la domanda di Berta verso ognuno, cioè verso chiunque («a ognuno e al mondo») producendo una identificazione del lettore – quanto meno grammaticale – con l'*io* del personaggio.

Dopo questa domanda, non casualmente, il vecchio con gli occhi azzurri svanisce nel nulla così com'è apparso, Berta lo cerca invano, e il tentativo si conclude con uno sconcolato «Berta si ritirò» (p. 135), il cui verbo occupa già la sfera semantica della resa.

---

<sup>124</sup> Si può qui solo accennare al fatto che sarebbe possibile proporre un percorso intertestuale all'interno della produzione narrativa vittoriniana per valutare in che modo le varie forme del discorso siano utilizzate in relazione alla funzione comunicativa che è assegnata ad un testo o ad un singolo brano narrativo; tentare dunque di stabilire una corrispondenza tra contenuto e tipologia di discorso anche in termini diacronici. Prime indicazioni in questo senso sono fornite da Anna Panicali, nel suo studio più volte citato, in modo però non sistematico. Si veda ad esempio la seguente affermazione: «Quando si passa dalla riflessione al dialogo, dal monologo alla conversazione? Il trapasso mi pare avvenga a partire dalla fine del *Garofano*, dove ancora c'è un solo personaggio che parla a voce alta lanciando il suo proclama, in cui confluiscono parola letteraria e parola politica. Nei *Giochi*, il linguaggio profetico entra già nel corpo del dialogo e rimbalza dall'uno all'altro interlocutore. [...] Lo stesso accadrà in *Conversazione*, dove però vivrà nella forma di un colloquio o di un recitativo, in cui sono compresenti più voci e riuscirà a fondersi con l'architettura polifonica del romanzo.» (PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 140).

A questo punto compare, però, un secondo vecchio, il quale entra in scena nel successivo capitolo LXXIII.

CARTA 39	BOZZE: colonna 81	EDIZIONE 1945: pp. 135-136
<p>Curvo <del>tra l'albero e la ghisa</del> sul filo dell'acqua, tra la fontana e l'albero, <del>qualcuno</del> un uomo sembrava bevessero <del>e anche forse mangiasse</del> dalle <del>proprie</del> sue dita. Che fosse il vecchio? Egli mangiava Inzuppava <del>croste d'acqua</del> <del>croste di pane sotto l'acqua</del> d'acqua <del>croste rafferme</del> di pane, <del>sotto al getto dell'acqua, ***</del> e le mangiava. <del>Mangiava, non beveva.</del> Non beveva; mangiava.</p> <p>[...]</p>	<p>Curvo sul filo dell'acqua, tra fontana ed albero, un uomo sembrava bevessero dalle dita. <del>Che fosse il vecchio?</del> Inzuppava d'acqua croste di pane, e le mangiava. Non beveva; mangiava.</p> <p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio: lo vide lacerato, le scarpe rotte, <del>ma quello le fece, senza voltarsi segno di andarsene.</del></p> <p>«A casa,» le disse. <del>«A casa.»</del> «A casa?» «Questo è da fare. Non bisogna piangere.» «E a casa che fare?» «Sedersi e pensarci su.» «Questo è da fare?» <del>«Ognuno con tutti i suoi.»</del> <del>«Pensarci?»</del> «Ognuno nella propria vita.» «Pensarci su?»</p>	<p>Curvo sul filo dell'acqua, tra fontana ed albero, un uomo sembrava bevessero dalle dita. Ma inzuppava d'acqua croste di pane, e le mangiava; non beveva.</p> <p>«A casa,» le disse quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene.</p> <p>«A casa?» «Questo è da fare. Non bisogna piangere.» «E a casa che fare?» «Sedersi e pensarci su.» «Questo è da fare?» «Ognuno nella propria vita.» «Pensarci su?»</p>

Per praticità di lettura si proseguire fuori dalla tabella il testo della carta 39:

**Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio: lo vide lacerato, le scarpe rotte, ma quello le fece, senza voltarsi segno di andarsene.**

«A casa,» le disse. «A casa.»

«A casa?»

«Questo è da fare. Andare a casa. \*\*\* Non bisogna piangere.»

«E che fare a casa?»

~~«Come me. Pensarci su.~~

«Pensarci su?»  
 «Rivedere tutto.»  
 «Rivedere tutto?»  
 «Tenere quello che è vero e rompere quello che non è vero.»  
 «Rompere? Che cosa? \*\*\*»  
 «Anche i piatti, se sono loro.»  
 «Ma se è la gente?»  
 «Rompere lo stesso.»  
 «I bicchieri, se sono loro.» Berta si accorse che di non aver smesso di <sup>continuare a</sup> piangere.  
 «A casa.» \*\*\* <sup>Non aveva mai smesso da</sup> quando aveva cominciato  
<sup>era stata sulla</sup> panchina. Si era alzata e aveva continuato. Aveva  
camminato e continuava. E quello gridava:  
 «A casa,» ripeteva. «A casa. Bisogna \*\*\* <sup>pensarei a casa.»</sup>  
 «Ma io,» disse Berta, «non ho una casa.»  
 Quello allora si voltò.  
 «Non hai una casa?»  
 Berta lo vide vecchio.  
 «Anch'io,» soggiunse il vecchio, «non ho una casa.»<sup>125</sup>  
 \*\*\* «Sedersi, e pensarci su.»  
 «Questo è da fare?»  
«Anche rompere se occorre.»  
«Rompere?»  
«Bisogna farlo nella propria casa.» «Ognuno con tutti i suoi.»  
 «Pensarci?» «Ognuno nella propria vita.» 126  
 «Pensarci su?»  
 «Anche rompere se occorre.»  
 «Rompere che?»  
 «Quello che non è vero. Poco se è poco e molto se è molto.»  
 «Rompere \*\*\*?»  
 «Rompere tutto, se tutto è.»  
 «Rompere nella casa?»  
 (carta 39)

<sup>125</sup> Da «Non bisogna piangere.» a qui, il brano è non solo cancellato con linee orizzontali su ogni riga, ma anche con linee diagonali, larghe, disposte a W o a X, segno inequivocabile di un doppio intervento di cancellazione, che però può essere anche avvenuto in corso di scrittura e non necessariamente a distanza di tempo.

<sup>126</sup> Nel testo in interlinea non son inseriti gli a capo.

Poiché nella successiva parte di testo non ci sono varianti tra le bozze e la *princeps*, si propone una tabella in cui questi due supporti sono unificati nella stessa colonna.

CARTA 39	BOZZE: colonna 81 e EDIZIONE 1945: pp. 135-136
<p>Berta si accorse di continuare a piangere. Non aveva mai smesso da quando era stata sulla panchina. Si era alzata, e aveva continuato. Aveva camminato e continuava.</p> <p>E quello, sottovoce, l'incitava. «A casa,» ripeteva. «A casa. Bisogna pensarci a casa.»</p> <p>«Ma io,» disse Berta, «non ho una casa.»</p> <p>Quello, allora, si voltò. <del>«Non hai una casa?»</del> Berta lo vide vecchio. <del>«Anch'io non ho una casa.»</del> <del>il vecchio soggiunse. I suoi panni laceri</del> <del>sembravano l'uniforme di un ospizio.</del> <sup>l'uomo</sup> <del>soggiunse «Sono un mendicante»</del></p> <p><del>«All'» disse Berta.</del></p> <p>Vide che i suoi panni laceri erano l'uniforme di un ospizio. E vide chino il suo capo, giù il cappello, la mano tesa. Era un mendicante?</p> <p>Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva; <del>***</del><sup>127</sup> grata che glielo chiedesse, <del>grata poi che si allontanasse</del>, che fosse così buono, <del>così discreto</del> così generoso da aver voluto essere solo un mendicante; grata poi che se ne andasse; fosse così discreto; e lo guardò allontanarsi [...].</p>	<p>Berta si accorse di continuare a piangere. Non aveva mai smesso da quando era stata sulla panchina. Si era alzata, e aveva continuato. Aveva camminato e continuava.</p> <p>E quello, sottovoce, l'incitava. «A casa,» ripeteva. «A casa. Bisogna pensarci a casa.»</p> <p>«Ma io,» disse Berta, «non ho una casa.»</p> <p>Quello, allora, si voltò. Berta lo vide vecchio. Vide che i suoi panni laceri erano l'uniforme di un ospizio. E vide chino il suo capo, giù il cappello, la mano tesa.</p> <p>Era un mendicante?</p> <p>Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva; grata che glielo chiedesse, che fosse così buono, così generoso da aver voluto essere solo un mendicante; grata poi che se ne andasse; fosse così discreto; e o guardò allontanarsi [...].</p>

Il forte ridimensionamento della lunghezza del dialogo ha come risultato il fatto di lasciare in termini decisamente più allusivi cosa significhi il dovere tornare «a casa». L'immagine del «rompere», per quanto a sua volta metaforica è senz'altro più esplicita di quanto resta tra sulle bozze e infine sulla *princeps*. Le numerose

<sup>127</sup> Si tratta, in questo caso, di 4 righe di testo completamente cancellate e illeggibili, che restano al di sotto di quanto trascritto di seguito.

correzioni presenti sulla carta manoscritta e le poche intervenute nel passaggio dalle bozze alla *princeps* sono utili, perché anche in questo caso testimoniano come Vittorini sia stato incerto sul grado di esplicitezza da dare alle allusive indicazioni dei due vecchi, in concordanza con quanto fatto nel passaggio dalla colonna 78 delle bozze alla *princeps*, in cui era stato eliminato e poi reintrodotta il riferimento esplicito alla liberazione. Qui viene eliminata definitivamente l'allusione esplicita alla necessità di «rompere tutto» «nella casa», con evidente riferimento alla famiglia, alla propria quotidianità. Tutto ciò, però, a differenza del riferimento alla «liberazione», non è reintegrato in seconde bozze, probabilmente perché si tratta di un appesantimento, in termini quotidiani e direttamente legati alle relazioni affettive, di un concetto che resta più forte – e più adeguato al vocabolo «liberazione» – se declinato nei termini più complessi e ampi della «propria vita», che è infatti l'unico sintagma che non è mai stato toccato da ipotesi di cancellatura.

Un altro punto nevralgico della riflessione portata dal vecchio viene qui intravisto dalla protagonista e subito evitato: l'anziano uomo invita a Berta ad andare a casa, completando così ciò che era stato affermato nella scena precedente, cioè che ognuno dovrebbe considerare che cosa significa la “liberazione” nella propria vita quotidiana, nella propria casa, in mezzo alle proprie cose, persone e abitudini. Ancora una volta Vittorini estende il significato di termini storici dando ad essi una portata universale: la liberazione in questo caso non è solo la Liberazione del 25 aprile 1945, ma uno stato esistenziale che ha, senz'altro, anche una sua realizzazione politica e storica, ma che per essere pienamente efficace e avere un valore duraturo deve avere un controcanto nell'animo di ogni uomo.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Proprio questa concezione non storica del fascismo fu rimproverata da buona parte della critica di sinistra, tra cui è possibile qui richiamare, come rappresentante di questa tendenza, quanto espresso da Carlo Salinari, secondo il quale il «processo di generalizzazione», messo in atto da Vittorini, «lo porta a trasferire il fenomeno del fascismo dal piano storico a quello delle categorie morali», generando un'«interpretazione soggettiva del fascismo, che non gli permette di scorgerne le basi oggettive» (CARLO SALINARI, *L'ideologia di Vittorini* (1958), in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, p. 160).

Berta evade la riflessione sul significato di quella nuova consapevolezza che ha percepito nelle parole del primo vecchio e che lentamente sta maturando in lei: benché arrivi a pronunciare le parole «io non ho una casa» (e si noti che *casa* è un termine che era già stato caricato di un valore simbolico molto forte dalle parole di Selva, p. 116, in cui si sottolinea la differenza tra avere *una* casa e avere *la propria* casa), Berta rinuncia già qui ad andare più avanti. Si è affacciata alla questione centrale che le viene suggerita, intravede in quale direzione dovrebbe andare per “liberare” se stessa e con sé chi le è intorno, ma già oppone una prima forma di ottusità: è come se in un battito di ciglia Berta abbia smesso di vedere oltre le cose per tornare a vedere la superficie di esse, l’uniforme dell’ospizio, e, a questo punto, il vecchio lacero entra nel ruolo che la società più conformemente gli affida, cioè quello di chi chiede l’elemosina, smettendo di mostrare l’aura di un antico profeta. Berta vede chino il suo capo, sconfitto e impotente egli stesso, e gli è grata per questo: gli è grata del fatto di essere rientrato negli schemi invalsi che lo rendono riconoscibile e non problematico, «solo un mendicante».<sup>129</sup>

Nella prima redazione manoscritta, invece, la conclusione del percorso di Berta dopo la vista dei morti, avrebbe preso un’altra direzione, coerente con le premesse create dalla nuova decisionalità di Berta. Si legga dunque, sulla carta 18, l’ultima parte del terzo incontro fra la protagonista femminile e Selva, incontro che si suppone fosse lungo, dato che tra la carta 17, già descritta, e la 18 manca almeno un foglio manoscritto. La prima metà della carta 18, si apre quindi su una frase a metà:

**veduto,» Berta rispose. «Ho veduto quello che erano, e quello che avevano sui berretti gli uomini di guardia.» Raccontò della gente che guardava, poi chiese: «Temi per qualcuno?»**  
**«No, no,» disse Selva. Ma era turbata, e il suo sguardo non più luminoso.**

---

<sup>129</sup> Si noti come nella prima redazione manoscritta sulla carta 39 era stata prevista anche una battuta in cui il vecchio stesso, a giustificazione del fatto di non avere casa, aggiungeva «Sono un mendicante».

~~\*\*\*~~ «Io,» disse Berta, «ho pensato subito a lui.»  
 «È lui forse uno di loro?» ~~\*\*\*~~  
 «Non in ~~questo~~ <sup>questo</sup> senso. Ma lui ~~\*\*\* tutto quanto in noi~~  
~~siamo. E lui in questo. Non è in questo lui?~~»  
 «È in questo,» disse Selva. ~~\*\*\*~~ «Ecco. è<sup>130</sup> come uno di loro. Può  
 guardarmi come uno di loro.»  
 «Come loro di chi?»  
 «Di loro che sono presi e uccisi: ~~\*\*\*~~ ne avrebbero il diritto. E io che  
 cosa potrei dirgli?»  
 «Se lui fosse ucciso?»  
 «No, no. Io parlo di lui com'è ora.»  
 «Lui ucciso? Io non penso che gli possa accadere... Ma può  
 guardarmi come <sup>uno di</sup> loro. Ne ha il diritto.»  
 Selva cominciò a capire. «Credo di sì.»  
 «Vedi?» disse Berta.  
 «Egli è davanti a me come uno di loro. Non mi guarda come  
 loro, ~~è buono perché buono. Ma se lo facesse~~ ~~\*\*\*~~ ma potrebbe farlo.  
 E io  
 che cosa potrei dirgli?»  
~~Selva capì: «Non potresti dirgli niente.»~~ «Non potresti dirgli  
 niente,» Selva rispose.  
 «Potrei dirgli che ho paura? E di che? ~~\*\*\* togliersi la vita?~~»  
~~«Lo ha fatto, ma è ridicolo. Che cosa conta che quell'uomo sia~~  
~~capace di togliersi la vita?»~~  
~~«Potrebbe togliersela?»~~  
~~«Potrebbe anche. Ma che cosa conta? Io non ho più paura.»~~  
~~«Ma dimmi,» chiese Selva. «ti vuole bene?»~~  
~~«Quell'uomo? \*\*\*».~~

In questo dialogo erano presenti due motivi, poi soppressi: il primo riguarda un'identità morale tra Enne 2 e i morti, per cui di fronte ad entrambi Berta non potrebbe più mentire e quindi nemmeno a se stessa. Il secondo invece introduce la possibilità che il marito di Berta potrebbe suicidarsi nel caso in cui lei lo lasciasse. La rimozione di quest'ultimo dato è facilmente comprensibile, in quanto avrebbe fornito un alibi troppo semplicistico e piuttosto melodrammatico alla donna,

<sup>130</sup> Minuscolo sovrascritto sopra il maiuscolo.



mentre invece la redazione definitiva mostra in modo inequivocabile come lei sia pienamente responsabile della propria rinuncia al cambiamento.

La prima parte del dialogo può essere considerata ancora nella linea di interpretazione per cui, si diceva, Berta non si muove per amore di Enne 2, ma autonomamente: la sovrapposizione tra i morti e il partigiano protagonista, avrebbe quindi forse potuto confondere i termini della questione, laddove, invece, il percorso di Berta è proposto come una *via crucis* morale, in cui la realizzazione dell'amore con Enne 2 sarebbe conseguenza e non causa. Di questa identificazione tra Enne 2 e i morti resta solo una frase, in conclusione del capitolo LXXIII, in cui Berta aveva incontrato il secondo vecchio:

Io [il vecchio] guardò allontanarsi, vide che quasi correva e lei pure corse, sapendo che tutti del suo prossimo erano per lei dei mendicanti, tranne uno e i morti.

Di quest'uno ora aveva bisogno, non cercava che lui, e correva verso la città, a prendere il tram e tornare dov'erano i morti. Dove poteva trovarlo se non con loro?

Egli era come loro, per quello che lei stessa, dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.

(carta 39 – colonna 81 – edizione 1945, p. 136)

Si veda ora in che modo il testo della carta 18 prosegue, riscrivendo nell'interlinea le ultime righe sopra riportate:

**\*\*\* Sarebbe ridicolo. Io non posso più avere paura.»**

«Non avresti \*\*\* mai dovuto averne.» \*\*\*

«Questo è un altro discorso, Selva. ~~Ne parliamo un'altra volta.»~~

«Sì, è un altro discorso.»

«Ne parleremo un'altra volta.» Berta era come stanca, sedette,

**pareva che avesse fatto qualcosa da sola; corso, per esempio; non che avesse parlato.**

**Le disse Selva: «Sai che mi sono spaventata?»**

**«Ti sei spaventata?»**

«Ho creduto un momento che tu lo avessi visto morto.»  
 «Perché? Non ho detto nulla che potesse<sup>di simile</sup>»  
 «Com'è possibile?»  
 «Che tu parlassi di lui morto.»  
 «Ma non è possibile! Perché?»  
 «Da come sei stata sembrava possibile. E il largo Augusto è dove lui...»  
 Berta interruppe Selva: «Dove lui?»  
 «Ora posso dirtelo. Hanno attaccato lì stanotte.»  
 «Anche lui?»  
 «Anche lui.»  
 «Oh!» disse Berta. Poi disse: «È questo il lavoro che fa ora?»  
 «Non lo sapevi?»  
 «Temevo qualcosa» «Lo temevo. Ma non credevo che glielo lasciassero fare.»  
 «Ha voluto farlo a tutti i costi.»  
 «E la stampa? Prima si occupava della stampa.»  
 «È un pezzo che non ha più voluto occuparsene. È stato tre mesi senza lavorare, molto male, senza lavorare.»  
 Berta si rialzò.  
 «Non lo sapevi?» Selva soggiunse.  
 «E quei morti?» disse. «Sono suoi compagni quei morti?»  
 Selva si era messa il cappotto. «Io vado a vederli.»  
 «Vengo con te,» disse Berta.  
 «Di nuovo al largo Augusto? Sei molto strana oggi.»  
 (carta 18)

Tutto questo discorso intorno a ciò che è Enne 2, quello che egli può rappresentare nella vita di Berta e su come possa cambiarla, si riduce nella redazione definitiva al breve paragrafo sopra citato. Nella sostanza la situazione resta invariata: Berta si sente colpevole di fronte a Enne 2 come di fronte ai morti, ma il tutto ha decisamente un respiro minore, come se Berta stesse già contenendo la portata della propria evoluzione. La redazione definitiva restringe dunque lo spazio di parola di Berta, il quale coincideva, nella prima ipotesi diegetica, con la manifestazione della nuova consapevolezza che stava per conquistare.

## 2.4 *Il muto dialogo di Berta con i morti e il mancato cambiamento*

Dopo quanto è scritto sulle carte 36-39 – in sostituzione del terzo incontro di Berta con Selva (carte 17-18) – la trama di riallaccia perfettamente alle righe non cancellate della seconda parte della carta 18. Il testo prosegue poi sulla carta 19, dove ci sono molte righe cancellate ripetutamente più volte, in alcuni casi sovrascritte nell'interlinea: è difficile leggere al di sotto delle cancellature, mentre, invece, quanto è sovrascritto corrisponde, senza sostanziali varianti, al testo che si legge sulla *princeps*, in corrispondenza con i capitoli LXXIV-LXXV-LXXVI. Tali capitoli, però, non seguono più la rappresentazione dei movimenti di Berta e su di essi, quindi, ora, non ci si sofferma. Sulla carta 20 ci sono, invece, le righe che corrispondono all'inizio del capitolo LXXVII, le quali proseguono “la storia di Berta” portando una variante significativa rispetto a quella nota dalla *princeps*.

CARTA 20	CARTA 40	BOZZE: colonna 86	EDIZIONE 1945: p. 143
Enne 2 era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	<b>LXXV – Scesa dal tram in piazza della Scala, Berta aveva seguito</b> il percorso di un'ora prima, galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	LXXVII – Berta aveva seguito, scesa dal tram in piazza della Scala, il percorso di un'ora prima. Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	LXXVII – Berta aveva seguito, scesa dal tram in piazza della Scala, il percorso di un'ora prima. Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.

Nel passaggio dalla carta 20 alla 40 è il punto di vista ad essere mutato: non più lo sguardo di Enne 2 tra la folla, ma quello di Berta, in coerenza con il fatto che la

precedente nuova parte di testo scritta sulle carte 35-49 è programmaticamente costruita avendo al centro la donna: è lei dunque a condurre l'azione a portare la focalizzazione sulle cose, è lei che si sta muovendo da sola e non più insieme a Selva.

Sulla seconda metà della carta 20 – sulla quale sono presenti solo gli abituali segni relativi a correzioni immediate, ma non ulteriori cancellature, ipoteticamente attribuibili a un secondo momento di rilettura o intervento sul foglio – è perfettamente leggibile un lungo brano sostituito dal testo della carta 40. Lo si riporta fuori dalla tabella, data la sua estensione.

**Enne 2** era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.

**Quello**<sup>Egli</sup> **di nuovo si fece avanti**, finì di masticare il suo boccone **piano, e scrutava dentro la folla, poi di nuovo parlò.**

«Chi non è,» disse, «un antropofago?»

~~**Ora di Enne 2 \*\*\* Lorena.**~~ Anche Berta e Selva erano in quella folla \*\*\* insieme a Selva, erano \*\*\* appena arrivate. In cappotto e \*\*\* coperta, Selva sollevò \*\*\* lo sguardo dal milite e vide sull'altro lato Enne 2. Vide che Enne 2 aveva con sé Lorena.

Il graduato ripeteva: «Chi non è un antropofago?»

La folla non indietreggiava e Selva vide che Lorena apriva la sua borsa, e che la mano di Enne 2 entrava nella borsa e ne usciva.

«Corri,» disse a Berta. ~~**Glielo indicò.**~~ «Fermalo.» **Glielo indicò.**

«Che cosa vuol fare?» Berta chiese.

Selva le indicò Lorena. «Ha preso da lei la rivoltella. ~~\*\*\* «È lei~~

~~**che chiamate la**~~ Ma è una sciocchezza.»

«Gli porta la rivoltella lei?»

«È la sua portatrice. Corri e fermalo.»

Berta attraversò la folla. ~~**Lo raggiunse, gli prese il braccio**~~ Le veniva di chiamarlo \*\*\* ma subito pensò che <sup>forse</sup> non doveva, e non

lo chiamò. ~~**Mentre cercava, stretta nella folla, di raggiungerlo**~~ \*\*\*,

mentre era vicina a raggiungerlo dalla parte di Lorena. Non la vide e non se ne curò più. Raggiunse lui.

«Tu?» Enne 2 esclamò.

Berta gli prese e baciò la mano. «Ora posso dirtelo io stessa.»

«Che cosa? Mi cercavi?»

«Ti cercavo. Ma non ho fretta... Fai quello che devi fare.»

Enne 2 guardò dov'era il graduato. La folla non era indietreggiata, e il graduato si voltò verso i suoi compagni che mangiavano. Dietro di sé aveva lo sbarbatello.

«No» disse Enne 2. «Non ho niente da fare.»

«Non volevi ucciderlo?» gli disse, Berta, quasi nell'orecchio.<sup>131</sup>

«Non occorre più,» Enne 2 rispose. Poi fu sorpreso: «~~Tu~~ Volevi che lo uccidessi?»

Il graduato aveva dietro di sé lo sbarbatello. Gli diede uno spintone e passò tra due dei morti; tornò dov'erano i suoi compagni che mangiavano.

\*\*\* «Io qui ho già paura,» disse Berta.

Egli la strinse a sé, nella folla. ~~Enne~~ Era felice e anche lei lo era. Avevano quei morti davanti a loro, e il mondo <sup>che</sup> cadeva, davanti a loro, in rovina, lui stesso <sup>che</sup> combatteva ~~in un duello a morte~~; ma erano un uomo e una donna, lei al suo braccio, e potevano essere felici.

«Non è più,» lei soggiunse, «la solita cosa. È l'altra.»

«Grazie Berta.»

«Mi ringrazi? Ho messo dieci anni a diventare così.»

«Anche questo conta. Anche per questo ti ringrazio.»

«E io allora? Dovrei inginocchiarmi e ringraziare ogni cosa.»

«Parla più piano, Berta.»

«Dovrei ringraziare anche loro.»

«I morti?»

«I morti. Ogni cosa che è più seria.»

\*\*\* «~~Vuoi che andiamo via~~ \*\*\* Enne 2 pensò a tutto il suo vecchio bene per lei, e lo spettro tra loro due, la separazione. \*\*\*

(carta 20)

---

<sup>131</sup> L'autore segnala, con il convenzionale segno usato per indicare l'anticipazione di alcune parole, che «quasi nell'orecchio» avrebbe dovuto essere trascritto prima di «Berta».

Questo frammento di incontro tra Berta e Enne 2 mostra chiaramente come tra i due protagonisti si sarebbe generata, almeno per un breve attimo, quell'unione che porta alla felicità a cui allude ripetutamente Selva. Il suggerimento, la provocazione lanciata dall'anziana partigiana avrebbe sortito il suo effetto, facendo scattare, grazie alla forte esperienza della visione dei morti, una risposta morale in Berta, la quale sembrerebbe avere rifiutato di colpo tutta la convenzionalità in cui era avvolta la sua vita. Acquistata coscienza e sicurezza di sé, sarebbe pronta per essere la compagna di Enne 2 e per affiancarlo nella lotta per la liberazione: Berta sembrerebbe essere riuscita a liberare se stessa.

Si veda ora in che modo è stato riscritto questo incontro tra i protagonisti, in mezzo alla folla radunata intorno ai morti di largo Augusto, che, nella nuova redazione, avviene dopo i due incontri con i vecchi del parco.

Il brano è riscritto a partire dalla carta 40 e si sviluppa sulle carte successive, fino alla 47. Su queste carte è presente il testo corrispondente ai capitoli LXXVII-LXXXVII (pp. 143-164), i quali portano alla conclusione la "storia di Berta". Un commento alla vicenda è dato dalle carte 48-49 il cui contenuto coincide con quello dei capitoli in corsivo *LXXXVIII-LXXXIX*. La redazione testuale di tutti questi fogli differisce molto poco rispetto a quanto è portato in bozze e, infatti, le carte, in particolare fino alla 47, sono decisamente più pulite rispetto alle carte 1-34. Un po' più tormentate le carte 48 e 49, ma su di esse si tornerà in un secondo momento.

Le correzioni che si rilevano sui fogli autografi 40-47 testimoniano per lo più incertezze subito risolte, modifiche limitate e puntuali, che riguardano la sostituzione di un vocabolo con un altro, il riordino sintattico di una frase, la cancellazione di parole o frasi che avrebbero provocato un'eccessiva ripetizione e saturazione terminologica, la riformulazione di uno scambio di battute di dialogo. Molto meno frequente è la riscrittura di paragrafi nell'interlinea, fra righe di testo cancellate: in genere il nuovo testo in pulito segue la parte eliminata, rendendo così la scrittura meno fitta e più leggibile. Sulle carte manoscritte il capitolo

LXXVII e il capitolo LXXVIII sono indicati secondo la numerazione probabilmente corrispondente a quella introdotta nella fase di battitura a macchina della prima redazione e, quindi, rispettivamente LXXV e LXXVI.

Si è già visto come, a differenza di quanto presente sulla carta 20, il racconto di ciò che sta accadendo in largo Augusto sia introdotto dal punto di vista di Berta: è lei a ritornare dai morti e ad osservare quanto sta capitando tra i militari e alcune persone della folla che sono avvicinate ai cadaveri. In particolare un graduato sta richiamando bruscamente all'ordine un soldato, «lo sbarbatello», che aveva dato troppa confidenza a un giovane.

CARTA 40	BOZZE: colonne 86-87	EDIZIONE 1945: p. 144
<p>Berta non sapeva come questo fosse cominciato; vide lo sbarbatello cadere e rialzarsi; e non pensava che significasse qualcosa. Chi l'avesse guardata avrebbe potuto anche credere che cercasse <del>la faccia di un uomo suo</del> un morto suo in mezzo a quei morti.</p> <p>E aveva <del>sentite</del> <sup>udito</sup> la domanda: «Chi non è un antropofago?»</p> <p>Ma era per lei come venuta da un altoparlante, <del>***</del> trasmessa per radio da un'altra parte del mondo fino a quel mondo di lagrime e liberazione nel quale lei cercava Enne 2 ed era coi morti.</p> <p>L'uomo dal mitragliatore [...] Diede un calcio allo sbarbatello che si rialzava, e gridò un'ultima volta:</p> <p>«Chi non è un antropofago?»</p> <p>[...] e Berta lo vide [...] nemmeno pensò a quello che avesse; lo guardò <del>di sfuggita</del> e lo dimenticò, insieme alla sua domanda; e guardava i cinque</p>	<p>Berta non sapeva come questo fosse cominciato; vide lo sbarbatello cadere e rialzarsi; e non pensava che significasse qualcosa. Chi l'avesse guardata avrebbe potuto anche credere che cercasse un morto suo in mezzo a quei morti.</p> <p>E aveva sentito la domanda: «Chi non è un antropofago?»</p> <p>Ma era per lei come venuta da un altoparlante, trasmessa per radio da un'altra parte del mondo fino a quel mondo di lagrime e liberazione nel quale lei cercava Enne 2 ed era coi morti.</p> <p>L'uomo dal mitragliatore [...] Diede un calcio allo sbarbatello che si rialzava, e gridò un'ultima volta:</p> <p>«Chi non è un antropofago?»</p> <p>[...] e Berta lo vide [...] nemmeno pensò a quello che avesse; lo guardò e lo dimenticò, insieme alla sua domanda; e guardava i cinque morti come se fossero passati per la morte e tornati vivi, in un modo diverso di essere vivi, sedendo in terra, appiè</p>	<p>Berta non sapeva come questo fosse cominciato; vide lo sbarbatello cadere e rialzarsi; e non pensava che significasse qualcosa. Chi l'avesse guardata avrebbe potuto anche credere che cercasse un morto suo in mezzo a quei morti.</p> <p>E aveva sentito la domanda: «Chi non è un antropofago?»</p> <p>Ma era per lei come venuta da un altoparlante, trasmessa per radio da un'altra parte del mondo fino a quel mondo di lagrime e liberazione nel quale lei cercava Enne 2 ed era coi morti.</p> <p>L'uomo dal mitragliatore [...] Diede un calcio allo sbarbatello che si rialzava, e gridò un'ultima volta:</p> <p>«Chi non è un antropofago?»</p> <p>[...] e Berta lo vide [...] nemmeno pensò a quello che avesse; lo guardò e lo dimenticò, insieme alla sua domanda; e guardava i cinque morti come se fossero passati per la morte e tornati vivi, in un modo diverso di essere vivi, sedendo in terra, appiè</p>

morti come se fossero passati per la morte e tornati vivi, in un modo diverso <del>dagli altri</del> di essere vivi, sedendo in terra, appiè d'un muro, uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare.	d'un muro, uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare.	d'un muro, uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Berta continua a essere distante da ciò che le accade intorno, l'incontro con i due vecchi del parco non ha alterato il suo rapporto con la realtà, continuando a percepirla come «venuta da un altoparlante, trasmessa per radio». Certo lo stato di esaltazione proviene dall'aver percepito la possibilità di un altro mondo di «lagrime e liberazione», ma tutto ciò non riesce ancora a tradursi in una comprensione della dimensione storica e politica che è rappresentata dai due ufficiali tedeschi. Berta prosegue dunque verso i morti, incurante di quanto le succede vicino, presa solo dall'esaltazione per la recente esperienza: potrebbe chiamarsi concentrazione, intensità di sentimento, questo atteggiamento di Berta, se non entrasse indirettamente in conflitto con la vicenda di Giulaj, il venditore ambulante di castagne, così povero da non avere scarpe ai piedi, ma pantofole azzurre che si sta pietosamente avvicinando ai cadaveri. La presenza dell'uomo con le pantofole era prevista fin dalla prima redazione testuale, tant'è che è stata introdotta nella prima metà carta 20, alla sesta riga dall'alto, «Magro, le guance incavate, gli occhi infossati», e con questi stessi caratteri sarà portato in bozze e sulla *princeps*.<sup>132</sup> L'entrata in scena del personaggio di Giulaj resta dunque invariata anche dopo la rielaborazione intervenuta durante la seconda fase di scrittura: egli si avvicina ai piedi dei morti, li osserva e sentenzia che «hanno avuto molto freddo ai piedi».<sup>133</sup> La redazione testimoniata dalla prima parte della carta 20 è vicina alla versione definitiva, salvo per l'assenza del paragrafo «Aveva castagne nelle mani», che è scritto sulle ultime righe della carta 41, a rovescio, sotto una linea che attraversa orizzontalmente la larghezza del foglio, segno inequivocabile di come le carte 40 e 41, siano state scritte proprio per sostituire e modificare quanto già scritto sulla carta 20 e sulle carte, a noi non arrivate, che avrebbero proseguito il racconto dopo l'incontro di Enne 2 e Berta tra la folla. Enne 2, nella nuova

<sup>132</sup> Cfr. colonna 85 – edizione 1945, p. 142. Si segnala che sulle bozze, per quanto riguarda i capitoli LXXVII-LXXXVIII, non ci sono modifiche testuali di alcun tipo, le uniche correzioni interessano i refusi di composizione tipografica.

<sup>133</sup> Carta 20 – colonna 85 – edizione 1945, p. 142.



redazione manoscritta del romanzo, entra in scena sulla carta 41, nel momento in cui il narratore sposta l'attenzione da Berta all'uomo con le pantofole:

Enne 2, la bicicletta per mano, era dove l'uomo dalle pantofole aveva lasciato il carrettino.

(carta 40 – colonna 87 – edizione 1945, p. 145)

Sul rapporto tra la “storia di Giulaj” e la “storia di Berta” si tornerà più avanti nel corso di questa analisi;<sup>134</sup> ciò che però interessa ora è osservare come l'incontro tra Berta e Enne 2 sia stato radicalmente riprogettato: in entrambi i casi resta la relazione tra il tentativo di Enne 2 di impedire che all'uomo con le pantofole sia fatto del male e l'arrivo di Berta, ma nella prima versione che si è già trascritta, Berta quasi incita Enne 2 a sparare, a colpire e comunque ad agire concretamente contro i militi, mentre nella redazione definitiva Berta è totalmente estranea alla vicenda di Giulaj, non si accorge di cosa sta succedendo intorno a lei. Ciò è evidente nel momento in cui Enne 2, rendendosi inevitabilmente conto dell'impossibilità di aiutare il venditore ambulante di castagne e abbandonandosi in conseguenza al proprio pessimismo, intravede Berta, come un'apparizione tra la folla:

e già egli [Enne 2] pensava che non poteva dargli nessun aiuto, pensava che mai avrebbe potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed era disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, fare basta, non dover più sapere di gente che si perdeva, quando, tra coloro ch'erano in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla per lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta.

(carta 41 – colonna 88 – edizione 1945, p. 146)

---

<sup>134</sup> In particolare nel capitolo 4.3.

Quest'ultimo brano porta con sé alcuni degli elementi fondamentali che compongono la compagine romanzesca e che sostengono gli sviluppi diegetici successivi: la disperazione di Enne 2, l'esaltazione autoriferita di Berta, l'inevitabile cattura di Giulaj. Questi tre elementi si intrecciano strettamente nei due capitoli LXXVII e LXVIII. Per sciogliere la complessità della concatenazione di questi elementi e restituire tutta la molteplicità dei loro significati occorre, per ora, proseguire nell'ordine narrativo presente sulle carte che chiudono la storia di Berta e osservare in che modo è rappresentato il percorso della protagonista femminile; in seguito, una volta recuperata anche l'analisi della figura di Enne 2 e riavvolto il filo dell'ordito narrativo, sarà possibile interpretare le reciproche implicazioni che questi tre nuclei portano con sé e concentrarsi su Giulaj.

Il brano sopra citato corrisponde alle ultime righe della carta 41. Sulle successive 42-43 si legge ciò che in bozze e sulla *princeps* corrisponderà ai capitoli corsivi *LXXIX-LXXXI*. Nel caso di questi capitoli, si può accogliere pienamente quanto detto da Vittorini nello scritto editoriale posto nell'aletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione, ossia il fatto che rappresentino «un secondo tempo, d'intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentato lirismo».<sup>135</sup>

I corsivi della parte di testo che stiamo considerando, infatti, “allargano” lo spazio di raffigurazione dell'esaltazione di Berta, entrando nella sua coscienza e dando voce alle sue domande, ai suoi pensieri, dando evidenza al suo percorso di ricerca di una nuova consapevolezza. In questo scarto sul piano della rappresentazione, già anticipato dall'incontro con i vecchi, in cui si passa da una dimensione referenziale a una coscienziale, il grado di mediazione della voce narrante si fa in un primo tempo più forte – aprendo su tonalità liriche che impongono la presenza di un *io* estraneo alla finzione narrativa impostata negli altri capitoli in tondo – e poi arretra (o meglio, sembra arretrare) fino alla proposta di una forma particolare di monologo interiore: più che un monologo, infatti, si

---

<sup>135</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

tratterebbe più propriamente di un *dialogo interiore*, il quale, per motivi di chiarezza espositiva, non può rinunciare a mantenere il legame sintattico con la frase che lo introduce (chiede loro, ha chiesto), pur togliendo tutta l'abituale punteggiatura.<sup>136</sup> Tale discorso è, dunque, sintatticamente un discorso diretto legato, privo, però, delle virgolette e dei due punti che tradizionalmente lo identificano; inoltre, non può essere considerato un discorso indiretto libero perché il tempo verbale non è al passato remoto, o all'imperfetto, o al trapassato, ma al presente o al passato prossimo. La rappresentazione dell'interiorità di Berta si presentifica, dunque, come se la voce narrante appartenesse allo stesso tempo diegetico dei suoi personaggi, cosa che abitualmente nei toni non accade mai. L'analisi della voce narrante sarà affrontata nel prossimo capitolo, ma, all'interno delle considerazioni che si stanno qui avanzando, è sufficiente notare come il primo cambiamento proposto nei passaggi da tondo a corsivo coinvolga proprio il narratore, che non è lo stesso per le due sezioni testuali. Pur essendo sempre un narratore onnisciente, i pensieri dei personaggi sono rappresentati solo quando il discorso innalza i toni e raggiunge una modulazione lirica, un cambio di tono e di linguaggio, e questo accade generalmente solo nei corsivi, salvo la comparsa di qualche domanda indiretta libera, come si è visto.

Prima di proseguire nella lettura di questi capitoli corsivi è opportuno segnalare come il muto dialogo di Berta con i morti abbia senz'altro alle spalle la lettura di *Our town* di Thornton Wilder, una rappresentazione teatrale in cui, nel terzo atto, è messo in scena un dialogo tra dei morti in un cimitero, pronti ad accogliere la giovane donna appena deceduta dopo un parto. In questo modo Vittorini aveva commentato su «Omnibus», nel novembre del 1938, questa parte della sceneggiatura:

---

<sup>136</sup> Un primo caso isolato di questa tecnica è stato rilevato durante il commento del capitolo LXXI, in cui è descritto l'incontro con il primo vecchio del parco che si chiude con la domanda isolata, in prima persona, di Berta, introdotta dal *verbum dicendi* ma priva di punteggiatura. Di veda qui a p. 86.

Questa è, sempre, l'arte di Wilder. Irrigidita in tecnica teatrale, raggiunge nell'atto terzo un'efficacia che mai aveva raggiunto nei romanzi. E invero credo che l'atto terzo di *Our town* possa chiamarsi capolavoro. La morte esso racconta; e coi morti seduti in tante file ben ordinate a parlare tra loro di cose da morti, coi vivi che arrivano sotto gli ombrelli parlando tra loro di cose da vivi e ignorando i morti pur nel passare loro vicino, riesce a dare un'idea del distacco tra vita e morte (e di irrimediabilità nel distacco, e di sovrumana pace nell'irrimediabilità) che è bellezza assoluta come una parola di Platone o di Cristo.<sup>137</sup>

Sembrerebbe che Vittorini, con il dialogo tra Berta e i morti di largo Augusto, una bambina e un vecchio in particolare, abbia voluto rompere questa irrimediabilità, nel segno di quell'«imparare» dai morti, della volontà di non rendere vano il loro sacrificio e darne un senso.

*Our town* ha influito anche per altri aspetti sulla composizione di *Uomini e no*, come suggerisce Raffaella Rodondi nella nota all'articolo vittoriniano,<sup>138</sup> ma di queste ulteriori influenze si dirà al momento opportuno.

Dunque, il corsivo si apre inizialmente focalizzandosi su Enne 2 per il quale, di nuovo, come la prima volta, l'apparizione di Berta è un «grande suono» e il narratore rappresenta introspettivamente la sua percezione, poi si porta su Berta e riproduce quanto accade nella mente della donna, come uno spettatore che la osserva e che trascrive i movimenti della sua mente:

*Vedo Berta con ogni cosa che le accada.  
Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli  
altri non corro e l'interrompo, solo la seguo.  
Anche per me? Berta chiede loro.  
Chiede se sono morti anche per lei. Lo chiede ai cinque sul  
marciapiede al sole, lo chiede ai quattro coi due ragazzi sotto una  
coperta, l'ha chiesto alla bambina e ai suoi.*

---

<sup>137</sup> ELIO VITTORINI, *Teatro americano*, «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 35-38. La citazione a p. 38.

<sup>138</sup> Si veda *ivi*, p. 40, nota 4.

(carta 42<sup>139</sup> – colonne 88-89 – edizione 1945, p. 147)

Si noti come il narratore continuerà, lungo tutto il brano, a spiegare al lettore cosa sta facendo Berta, non retrocedendo, dunque, benché costruisca un *dialogo interiore*, ma anzi continuando a mediare, a fare da commento.

*Anche per me? ha chiesto alla bambina.  
Dice la bambina.  
Vuol sapere se siamo morti anche per lei.<sup>140</sup>  
Lo dice all'uomo a cui si rivolge da quando è morta.  
E tu, l'uomo le risponde, diglielo.  
Non glielo diciamo? dice la bambina. Non siamo qui da un pezzo a dirglielo?  
Quindi, come irritata, parla a Berta.  
Si capisce, le dice. Anche per te. Vuoi non avere la nostra morte anche su di te? Anche per te siamo morti.  
(carta 42 – colonne 88-89 – edizione 1945, pp. 147-148)*

Si riporta rapidamente la correzione introdotta in bozze che mostra l'evoluzione di queste ultime frasi, fino alla redazione andata in stampa:

---

<sup>139</sup> Anche per i tre capitoli qui considerati *LXXIX-LXXXI*, vale quanto si è detto per i precedenti, ossia che le carte che ne testimoniano la stesura manoscritta sono interessate da pochissime riscritture in interlinea e ripensamenti, solo sulla carta 42 ci sono alcune righe interamente cancellate (e rese illeggibili; inoltre anche in bozze le correzioni sono limitate a dei refusi o all'eliminazione di ripetizioni. Di queste ultime si darà conto.

<sup>140</sup> La presenza della bambina, e il fatto che sia lei a fare da intermediario tra Berta e il vecchio, ricalca la scena appena avvenuta nel parco:

«È passato di qui un vecchio?»  
La bambina che l'osservava di dietro la cancellata si voltò verso gli altri ch'erano con lei.  
«C'era un vecchio?» disse agli altri, piano. «Perché cerca un vecchio?»  
(carta 38 – colonna 80 – edizione 1945, p. 134)

CARTA 42	BOZZE: colonna 89	EDIZIONE 1945: p. 89
<p><i>Si capisce, le dice. Anche per te. Vuoi non averlo anche su di te? Anche per te siamo morti.</i><sup>141</sup></p>	<p><i>Si capisce, le dice. Anche per te. Vuoi non <del>averlo</del> anche su di te? Anche per te siamo <u>avere la nostra morte</u><sup>142</sup> morti.</i></p>	<p><i>Si capisce, le dice. Anche per te. Vuoi non avere la nostra morte anche su di te? Anche per te siamo morti.</i></p>

Quest'ultima è una variante che aumenta il grado di esplicitezza di ciò che, in un primo tempo, era stato solo alluso, così come il termine “liberazione”, tolto in prime bozze (in momentanea contraddizione, dunque, con quanto accade qui) è stato poi reintrodotta sulle seconde, confermando la volontà dell'autore di non occultare eccessivamente i contenuti morali del romanzo. Ma è con il brano successivo che diviene chiaro in che modo Berta giunga a porre in discussione le proprie e la propria vita; per questo motivo si ritiene opportuno riportare l'intero passo:

*Berta non sa che cos'abbia, qualcosa l'esalta, e ne splende la sua faccia, ma insieme ne ha vergogna.*

*È dinanzi a loro con tutta la sua vita: quello che le sembrava serio, e che ha voluto credere bontà, dovere verso il mondo, virtù, purezza. Dieci anni è stata ferma in questo, tenendo fermo un uomo al suo fianco, e ora non ne è fiera, anzi ne ha vergogna dinanzi ai morti. Che cos'è questo dinanzi a loro?*

[...]

*Che cos'è? Di vero, una piccola pietà, al principio; e il resto costruito per farla durare. O anche altro? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare.*

<sup>141</sup> Nella trascrizione in tabella la sottolineatura presente sui fogli manoscritti di quelle parti che devono essere composte tipograficamente in corsivo non è proposta: il testo dunque è scritto direttamente in corsivo, ciò per evitare difficoltà di comprensione nel momento in cui intervengono gli altri tipi di sottolineatura indicati nei criteri a p. VII.

<sup>142</sup> La sottolineatura in questo caso corrisponde al fatto che le parole sono effettivamente sottolineate anche nella correzione autografa, dato che devono essere inserite in un testo in corsivo. Dato che per le correzioni autografe sulle bozze si utilizza un altro carattere, rispetto a quello utilizzato per le trascrizioni dalle carte manoscritte, si è deciso di riportare la sottolineatura.

*Come, nella pietà di dare a un mendicante, uno che spendesse tutta la propria vita a farsene un tiranno. E la verità era quello che non ha voluto; idem la bontà, quello che non ha voluto; idem il dovere verso il mondo, quello che non ha voluto; idem la purezza, soltanto quello che non ha voluto. Lo vede dinanzi a loro, morti per una vita che sia più seria.*

(carta 42 – colonne 89-90 – edizione 1945, pp. 148-150)

La *pietà* non è nel vocabolario di Vittorini un termine positivo. A sostegno di questa affermazione si consideri un passaggio che appartiene alla *Breve storia della letteratura americana*, pubblicata su «Politecnico» nel 1946, dove si legge che «la pietà è debolezza [...], un principio di corruzione, e ogni compromesso è la corruzione stessa».<sup>143</sup> Il personaggio di Berta assorbe su di sé tutte queste caratteristiche di pietà, debolezza e paura, legate insieme, però, da un'«ostinazione». Ora sembrerebbe comprendere che lei stessa è complice, che lei stessa ha contribuito a fare della propria esistenza «un tiranno». E ancora:

*Niente di quello per cui lei è vissuta è in quello per cui loro sono morti. Eppure dicono che sono morti anche per lei. Perché anche per lei?*

*Questo l'esalta e le dà sgomento.*

*Non può sopportare lo sguardo loro. Come può avere anche su di sé la loro morte? Che cosa può fare anche su di sé la loro morte? Che cosa può fare per essere anche lei una per cui sono morti?*

[...]

*Vogliono che cosa?*

*Che la vita degli uomini sia più seria, e che ognuno sia libero per fare che sia più seria. Che possa, ognuno, per una serietà del mondo, liberarsi.<sup>144</sup>*

*Anche lei?*

*Anche lei. Vogliono che anche lei possa liberarsi. E Berta si esalta che loro lo vogliono, ne splende la sua faccia.*

<sup>143</sup> ELIO VITTORINI, *I preti feroci*, «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 347-364. La citazione a p. 357.

<sup>144</sup> Sulla carta 43 le righe di questo paragrafo sono presenti anche in una prima forma, cancellata a subito sostituita da quelle portata in bozze e sulla *princeps*, di cui qui non si dà conto, dato che è una semplice riformulazione del periodo, sugli stessi temi di fondo e sullo stesso giro di frasi e parole.

(carte 42-43 – colonna 90 – edizione 1945, pp. 149-150)

Nel momento in cui il narratore torna a spiegare, quasi a parafrasare quanto sta accadendo a Berta, torna anche l'uso canonico del discorso indiretto libero, a conferma di come esso sia una tecnica discorsiva di dominio della voce narrante, che invade l'interiorità del personaggio.

LXXXI – *Come? Domanda.*

*Non sa come sia liberarsi... È per ognuno un modo diverso? Non è ognuno legato in un proprio modo?*

*Ora va oltre la soglia di quello che sono loro morti, e alla consapevolezza nuova che ha da loro, esce in lei dal segreto una consapevolezza uguale che le si è formata dentro nei dieci anni della sua cosa negata con Enne 2. È la consapevolezza che ha da loro, e può averla da se stessa. Può apprendere da loro e da sé insieme come sia liberarsi.*

*Un modo diverso per ognuno?*

*È, le dice il vecchio, una parola sola.*

(carta 43 – colonna 90 – edizione 1945, p. 150)

Di nuovo è un vecchio a essere portatore della *rivelazione*.

La successiva tabella mostra in che modo è stato rielaborato il brano successivo in cui si mostra che cosa rappresenti implicitamente questa *parola*: ne è infatti proposta un'esegesi, per quanto ancora allusiva, senz'altro più aperta della «parola suggellata» che risuonava algida in *Conversazione in Sicilia*.

CARTA 43	BOZZE: colonne 90-91	EDIZIONE 1945: pp. 150-151
<p><i>È, le dice il vecchio, una parola sola.</i></p> <p><del><i>È solo una parola? Dice Berta.</i></del></p> <p><del><i>Una festa di* un giorno.</i></del></p> <p><i>Dilla, dice Berta. Per tutti la stessa? Tutti i legami sciolti ***?</i></p> <p><i>Che sciogla tutti i legami?</i></p> <p><i>Che sciogla tutti i legami.</i></p>	<p><i>È, le dice il vecchio, una parola sola.</i></p> <p><i>Dilla, dice Berta. Che sciogla tutti i legami?</i></p> <p><i>Che sciogla tutti i legami.</i></p> <p><i>Per tutti i legami un modo solo?</i></p> <p><i>Vuol dire questo il vecchio? E che sciogla chi? Anche i figli dai padri? I padri dai figli? I fratelli dai</i></p>	<p><i>È, le dice il vecchio, una parola sola.</i></p> <p><i>Dilla, dice Berta. Che sciogla tutti i legami?</i></p> <p><i>Che sciogla tutti i legami.</i></p> <p><i>Per tutti i legami un modo solo? Vuol dire questo il vecchio? E che sciogla chi? Anche i figli dai padri? I padri</i></p>



<p><i>Tutti tra tutti? Tra ognuno e tutti?</i></p> <p><i>Tra padri e figli. Tra le madri e i figli. Tra i fratelli, tra gli amici, tra *** uomini e donne. Una festa tra tutti, un giorno.</i></p> <p><i>E dopo?</i></p> <p><del><i>Dopo ognuno è libero, ***, più padre, più madre e più figlio.</i></del></p> <p><i>Ognuno sempre* più padre, più madre, più figlio, più uomo o più donna?</i></p> <p><i>Non dico questo dice il vecchio. *** Dico ognuno libero dinanzi al proprio prossimo.</i></p> <p><i>So come dici, dice Berta. So come dici.</i></p> <p><i>Ognuno che possa farsi il proprio prossimo? Questo.</i></p> <p><i>Anche che un figlio si faccia il padre? ***</i></p> <p><i>Che ognuno si faccia una cosa vera in ogni cosa.</i></p> <p><i>Anche che io mi faccia una cosa vera in ogni uomo?</i></p> <p><i>Anche questo. Anche questo. Sciolto ogni legame e stabilito, in ognuno, quello che è vero. Senza più mendicanti a cui voler dare?</i></p> <p><i>Né mendicanti che vogliono avere.</i></p>	<p><i>fratelli? Che sciolga tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero? Questo intende dire?</i></p> <p><i>So come dici, dice Berta. So come dici.</i></p> <p><i>Un mondo, egli vuol dire, che dia agli uomini di farsi una cosa vera in ogni loro cosa. Non vuol dire questo? <del>E non più mendicanti a cui voler dare? Non più mendicanti che vogliono avere?</del></i></p>	<p><i>dai figli? I fratelli dai fratelli? Che sciolga tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero? Questo intende dire?</i></p> <p><i>So come dici, dice Berta. So come dici.</i></p> <p><i>Un mondo, egli vuol dire, che dia agli uomini di farsi una cosa vera in ogni loro cosa. Non vuol dire questo?</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La redazione entrata in bozze opera una sintesi di quanto ripetuto, quasi come una cantilena, dal vecchio morto nella stesura manoscritta; allo stesso tempo è introdotta una modifica sostanziale: l'affermazione del fatto che questa parola possa sciogliere «*tutti i legami*», con quel che ne consegue tra padri e figli, tra fratelli e fratelli, è spostata dal vecchio a Berta. Non è più lui a pronunciarla, come una risposta a quesito della donna, ma è Berta a meditarla dentro in sé in forma interrogativa. Inoltre nel passaggio però tra bozze e *princeps* è tolto il riferimento ai mendicanti.

Il dialogo muto tra Berta e i morti continua di seguito:

CARTA 43	BOZZE: colonna 91	EDIZIONE 1945: pp. 150-151
<p><b>***</b> <i>Berta respira. Pensa gli occhi nel vecchio, sotto le palpebre chiuse, e gli occhi di un padre di cui le ha parlato Enne 2. Pensa aria fresca. Ma, dice, qual'è [sic] la parola?</i></p> <p><i>Qual'è [sic]? dice il vecchio. Ancora lo chiedi?</i></p> <p><i>Ancora non l'hai detta. Dici ch'è una parola e non la dici. Pensi che occorra dirla?</i></p> <p><i>Il vecchio parla con gli altri morti: <b>pensano che occorra dirla.</b></i></p> <p><i>È una parola, chiede Berta, che non occorre dire?</i></p> <p><i>E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2.</i></p>	<p><i>Berta respira. Pensa gli occhi nel vecchio, sotto le palpebre chiuse, e <del>gli occhi di un padre di cui le ha parlato</del> <b>Enne 2.</b></i></p> <p><i>Ma qual'è [sic], dice, la parola?</i></p> <p><i>Qual è [sic]? <sup>145</sup> dice il vecchio. Ancora lo chiedi?</i></p> <p><i>Ancora non l'hai detta. Dici ch'è una parola e non la dici. Pensi che occorra dirla?</i></p> <p><i>Il vecchio parla con gli altri morti: pensano, dice loro, che occorra una parola.</i></p> <p><i>Non occorre che sia? dice Berta. È una parola, chiede, che non occorre dire?</i></p> <p><i>E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2.</i></p>	<p><i>Berta respira. Pensa gli occhi nel vecchio, sotto le palpebre chiuse; e li pensa azzurri.</i></p> <p><i>Ma qual'è [sic], dice, la parola?</i></p> <p><i>Qual'è [sic]? dice il vecchio. Ancora lo chiedi?</i></p> <p><i>Ancora non l'hai detta. Dici ch'è una parola e non la dici. Pensi che occorra dirla?</i></p> <p><i>Il vecchio parla con gli altri morti: pensano, dice loro, che occorra una parola.</i></p> <p><i>Non occorre che sia? dice Berta. È una parola, chiede, che non occorre dire?</i></p> <p><i>E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2.</i></p>

Berta dunque si ferma: ostenta incomprendimento, nonostante tutto le sia già stato rivelato, prima, nel parco, dai vecchi profeti e ora dal vecchio morto. Il dialogo muto con i morti non è solo la decantazione interiore dell'incontro avuto dalla donna con i vecchi nel parco, ne è anche la ripetizione: Berta sembra avere compreso, sfiora la verità, emotivamente la percepisce, vede se stessa da una nuova prospettiva, ha provato vergogna ed esaltazione, ma poi si blocca. Si porti attenzione sulle ultime sette/otto righe di ogni colonna, dove si vede che tra la redazione manoscritta e le bozze un radicale, anche se sottile, cambiamento è

<sup>145</sup> Il punto interrogativo è inserito a penna dall'autore nel margine del foglio: refuso.

inserito: Berta non chiede solo che la parola venga detta, ma chiede se la parola *ci sia*, come se lei fosse in attesa di un'evidenza concreta che ovviamente non può darsi. E su questo Berta arresta, ancora una volta il suo percorso.

Un'ultima considerazione relativamente alle varianti descritte da questa ultima tabella. Nella *princeps* si legge gli occhi del vecchio morto sono pensati da Berta come azzurri, come gli occhi del primo vecchio del parco. La lezione ancora leggibile in bozze, proveniente dalla carta manoscritta, prova inequivocabilmente il legame simbolico tra le figure profetiche e quelle paterne nei testi vittoriniani, in particolare nei testi narrativi composti tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta. Allo stesso tempo però la direzione della correzione mostra come l'autore abbia preferito lasciare sfumata questa corrispondenza, nonostante anche in *Uomini e no* si parli del padre di Enne 2, il quale ha effettivamente quasi gli stessi tratti del padre di Silvestro.

L'azione diegetica riprende, dopo il muto dialogo con i morti, con i successivi capitoli in tondo, LXXXII-LXXXVII, scritti sulle carte 44-47, che chiudono la "storia di Berta". Berta e Enne 2 a questo punto finalmente si incontrano e sono reciprocamente l'uno la salvezza dell'altra.

LXXXII – Appena Berta si fu voltata<sup>146</sup> Enne 2 piantò la sua bicicletta contro il marciapiede e corse da lei. Ma Berta fece anche più presto, si strappò fuori dalla folla.  
(carta 44 – colonna 91 – edizione 1945, p. 153)

Controllando sulla carta manoscritta il seguente dialogo, si trova una variante di rilievo, che si riporta qui, separatamente:

---

<sup>146</sup> Enne 2 aveva intravisto la sua «faccia animata» (p. 146) tra la folla e l'animazione sul suo volto è il riflesso esterno della concentrazione che il muto dialogo le provocava.

CARTA 44	BOZZE: colonna 91	EDIZIONE 1945: p. 153
<p>«Sai,» egli le disse, «che cosa sembra?»  «Che cosa?» disse Berta.  «Che io abbia un <b>destino</b> in te.»  «E io in te. Non l'ho anch'io in te?»</p>	<p>«Sai,» egli le disse, «che cosa sembra?»  «Che cosa?» disse Berta.  «Che io abbia un incantesimo in te.»  «E io in te. Non l'ho anch'io in te?»</p>	<p>«Sai,» egli le disse, «che cosa sembra?»  «Che cosa?» disse Berta.  «Che io abbia un incantesimo in te.»  «E io in te. Non l'ho anch'io in te?»</p>

Si trattava, in origine, di «destino», dunque, non di «incantesimo». Il senso della parola è ben più totale e profondo e implicherebbe che la parabola esistenziale, quindi diegetica, di Enne 2 si dovesse compiere in Berta o in relazione a lei. Vedremo che non sarà così.

Si veda ora in che modo il dialogo prosegue e quali siano state le incertezze della fase di scrittura.

CARTA 44	BOZZE: colonna 91	EDIZIONE 1945: p. 153-154
<p>«Questa <del>è quello che è</del> è la nostra cosa.»  <del>«Non parli della nostra cosa?»</del> «C'è altro fra noi? Non c'è altro.»  «Ma sembra che ci sia altro.»  «Pure <u>è come se ci fosse</u> <sup>sembra</sup> che ci sia altro.»  «Che altro?»  «Che io debba vederti quando sono al limite.»  «Come al limite?»  «Quando ho voglia di perdermi.»  Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti, <del>e la sua faccia che splendeva.</del>  «Tu hai voglia di <del>perdermi</del> perdarti?»  <u>Anche la faccia Enne 2 aveva</u></p>	<p>«Questa è la nostra cosa.»  «C'è altro fra noi? Non c'è altro.»  «Pure sembra che ci sia altro.»  «Che altro?»  «Che io debba vederti quando sono al limite.»  «Come al limite?»  «Quando ho <sup>147</sup> voglia di perdermi.»  Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti.  «Tu hai voglia di perdarti?»  «Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra un incantesimo. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarti e avere il contrario.»  «È così ogni volta che mi vedi?»</p>	<p>«Questa è la nostra cosa.»  «C'è altro fra noi? Non c'è altro.»  «Pure sembra che ci sia altro.»  «Che altro?»  «Che io debba vederti quando sono al limite.»  «Come al limite?»  «Quando ho voglia di perdermi.»  Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti.  «Tu hai voglia di perdarti?»  «Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra un incantesimo. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarti e avere il contrario.»  «È così ogni volta che mi vedi?»</p>

<sup>147</sup> In questo punto, sulle bozze, è corretto un refuso.

<p><del>una faccia che splendeva.</del></p> <p>«Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra <del>che appena</del> un destino. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarti e avere il contrario.»</p> <p>«È così» <del>disse Berta</del> ogni volta che mi vedi?» <del>Berta disse.</del> <del>Disse Berta.</del> «È Lo è stato sempre? <del>cosi?</del>»</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un destino che io abbia in te ti faccia tornare perché io <del>mi riprenda</del> ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perderti?»</p> <p><del>«Fare basta. Vedo troppo che si perde. Sempre gente uomini che si perdono; voglio* dire smettere di dibattermi.</del></p> <p>«Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>	<p>Lo è stato sempre? »</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia tornare perché io ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perderti?»</p> <p>«Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>	<p>Lo è stato sempre? »</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia tornare perché io ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perderti?»</p> <p>«Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Anche qui, ancora si noti, come si trattava di «destino». Certamente, come Enne 2 affermerà poco oltre, quando è con Berta, non vede «nulla che sia perduto» (p. 154), proprio perché – come è detto in uno dei brani espunti - «il mondo cadeva, davanti a loro [...]; ma erano un uomo e una donna, lei al suo braccio, e potevano essere felici» (carta 20). L'amore di Berta potrebbe senza dubbio permettere a Enne 2 di non desiderare di perdersi, ma è anche chiaro, da quanto si è appena letto nei paragrafi riportati in tabella e sostanzialmente coerenti dalle carte alla *princeps*, che la volontà di «fare basta» non proviene direttamente dall'assenza di lei: la mancanza della donna, come aveva ben dichiarato Selva, la mancanza di una compagna, rende più aspra e dura la lotta, perché fa perdere di vista quale sia il suo scopo, e alla realizzazione di cosa essa tenda, rischiando di divenire solo fine a se stessa e facendo perdere colui che l'ha iniziata. Ma avere una compagna è sinonimo di sapere, conoscere cosa sia la felicità, non è quindi un

termine assoluto, ma è simbolo di un'esistenza completa, il cui desiderio è causa e fine della lotta.

Nel passaggio dalla carta 44 alle bozze è possibile inoltre notare come sia relativamente a Enne 2 sia nei confronti di Berta sia stato tolto il riferimento alla loro faccia che *splendeva*. Questo aggettivo è già stato più volte usato per descrivere il volto di Berta, occorre però ora soffermarsi sul suo valore.

Per comprenderne il pieno significato occorre fare riferimento a un racconto pubblicato da Vittorini su «Tempo», nel 1943. Si tratta di *Una bestia abbracci i muri*,<sup>148</sup> apertamente ispirato a *La belva bianca* di William Saroyan,<sup>149</sup> inserito nell'antologia *Americana* nella sezione «La nuova leggenda».<sup>150</sup> Nel racconto una nevicata notturna diviene simbolo della possibilità del cambiamento e della presa di coscienza:

La neve, che scende a mutare l'aspetto del mondo, è ciò che ci permette di cogliere, improvvisamente e inaspettatamente, la vera sostanza delle cose, quella che l'inerzia e l'abitudine quotidiana appanna e confonde [...]. La neve attua cioè quel processo di straniamento che ci consente, almeno per un attimo, di tornare a cogliere l'aspetto primo delle cose, quello che ci apparve una volta, «a sette anni», e che poi abbiamo dimenticato [...].<sup>151</sup>

La bestia si confonde con la neve stessa, muove le sue zampe nella neve, è la neve: la possibilità di gettare uno sguardo sulle cose privo di automatismo crea

---

<sup>148</sup> ELIO VITTORINI, *Una bestia abbraccia i muri*, «Tempo», n. 147, 4 marzo 1943; ora in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 821-828. Si segnala che un primo commento al legame tra *Uomini e no* e il racconto del 1943 è proposto da Edoardo ESPOSITO in *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., pp. 118-119.

<sup>149</sup> All'interno del racconto vittoriniano «Saroyan è chiamato in causa direttamente per fissare una corrispondenza personale oltre che di strutture narrative, con un ribaltamento della misura favolosa e aneddotica di Saroyan nell'atmosfera tragica e ossessiva della Milano della guerra, quasi a preparare *Uomini e no*» (CLAUDIO GORLIER, *L'alternativa americana*, in ELIO VITTORINI, *Americana*, a cura di CLAUDIO GORLIER e GIUSEPPE ZACCARIA, Milano Bompiani, 2012 (1984), pp. VII-XVIII. La citazione a p. XVII).

<sup>150</sup> WILLIAM SAROYAN, *La belva bianca*, in *Americana*, a cura di ELIO VITTORINI, Milano, Bompiani, 1968, pp. 1006-1020. Il racconto è tradotto da Vittorini stesso.

<sup>151</sup> ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 118.

sgomento nel cuore dell'uomo, gli toglie il sonno, come se appunto una bestia selvatica minacciasse la sua casa. Tutti sono svegli quella notte, la bestia toglie il sonno, ma «non ci vuol divorare in nessun modo. Solo tocca, di fuori le nostre case, e ci toglie per una notte, la rassegnazione».<sup>152</sup>

Tra chi è sveglio c'è una ragazza, ha «gli occhi accessi», ha «negli occhi una forte luce». Di colpo la ragazza dichiara a sua madre, sveglia accanto a lei, accanto al personaggio intradiegetico che racconta la storia e che dice io, di non amarla.

«Io non amo questa vecchia donna. Non t'amo, mamma» dice.  
[...] «A undici anni può darsi di sì. Ti avrò voluto bene. Ma ora  
[...] perché non me ne sono andata?»<sup>153</sup>

La loro, commenta il narratore, «è una miseria come un'altra» e ad essa si erano rassegnate, ma è arrivata la bestia e ora la ragazza dice la verità e vuole agire per rispetto di questa verità. Ecco con quali tratti è descritta:

aveva il volto che splendeva. [...] La ragazza non aveva pietà.  
Splendeva con ferocia, senza avere pietà di sé, nella sua purezza.<sup>154</sup>

Si riconosce qui il vocabolario formatosi sulle letture degli scrittori americani, rintracciabile ampiamente sia negli articoli e nelle recensioni ai loro libri che, ovviamente, nelle introduzioni scritte per l'antologia *Americana* e nella successiva *Breve storia della letteratura americana*, proposta su «Politecnico» nel 1946.

La ragazza non ha pietà della madre, che si mette a piangere nella paura di essere abbandonata: «Non ne ha pietà. E io vedo nella ragazza quello che la bestia vuole».<sup>155</sup> Questo dunque è il punto: avere lo splendore sul volto e su di sé la

---

<sup>152</sup> VITTORINI, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 823.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, pp. 826-827.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 825.

ferocia della purezza significa avere il coraggio di scegliere di vivere nella verità, di oltrepassare le proprie miserie quotidiane e riuscire a non farsi intrappolare dalla pietà per gli altri o per sé stessi.

Su Berta questo splendore si è posato e sembra avere iniziato ad agire: ha sentito anche lei le zampe della bestie, non nella neve, ma nei corpi dei morti di largo Augusto.

Ora Berta è di fronte a Enne 2 ed è di fronte a lui che la sua nuova acquisizione si mette alla prova, è di fronte che deve scegliere. Si ritorni al punto in cui avevamo lasciato i due protagonisti. La donna questa volta sembra decisa:

«Io ho cercato te,» Berta rispose. «Non cercavo loro [i suoi cognati].»

Da tutta la sua mattinata a Milano, dinanzi ai morti e nel Parco, nella sua solitudine tra gli alberi spogli, e col vecchio del Parco, col vecchio ignudo del monumento, ritornò in lei come ad una foce il lungo fiume del pianto che pur era parso, e d'improvviso, tutto già passato via. La sua faccia aveva potuto splendere, ma lo aveva avuto dentro sotterraneo, ed ora era lì, al punto stesso in cui l'era parso di non averlo più: un fiume di emozione e di pace che la portò calmo e largo, celeste pace, come la vita più seria che volevano i morti.

(carta 44 – colonna 92 – edizione 1945, p. 155)

Si consideri quali correzioni ha subito l'ultima riga di questo paragrafo:

CARTA 44	BOZZE: colonna 96	EDIZIONE 1945: p. 155
come la vita più seria che <b>lei voleva</b> .	come la vita più seria <del>che lei voleva</del> . <i>che volevano i morti</i>	come la vita più seria che volevano i morti.

La correzione sposta chiaramente la volontà da Berta ai morti ed è determinante per confermare l'interpretazione che finora si è data della protagonista femminile: per quanto il suo animo sia ricolmo di «celeste pace», per quanto la sua sensibilità sia stata colpita, Berta non sente su di sé la responsabilità della scelta. È ancora



qualcun altro a volere qualcosa da lei e non lei stessa a prendere consapevolmente e autonomamente la decisione di cambiare qualcosa nella propria vita.

L'eliminazione di ogni accenno alla volontà di Berta avviene su ogni piano della rappresentazione del personaggio, come confermato dalla correzione immediatamente successiva apportata dall'autore sulla colonna 93.

CARTA 45	BOZZE: colonna 93	EDIZIONE 1945: p. 157
<p>«Riprendimi in canna.» Egli la riprese sulla canna della bicicletta <b>e senti nelle braccia che Berta voleva essere baciata.</b> <del>La baciò.</del> «Facciamo presto,» disse Berta.</p>	<p>«Riprendimi in canna.» Egli la riprese sulla canna della bicicletta <del>e senti nelle braccia che Berta voleva essere baciata.</del> «Facciamo presto,» disse Berta.</p>	<p>«Riprendimi in canna.» Egli la riprese sulla canna della bicicletta. «Facciamo presto,» disse Berta.</p>

Queste correzioni che modificano la lezione autografa conservata sulle carte della seconda fase di scrittura del romanzo, sono di primario interesse in quanto perfezionano la rappresentazione del personaggio di Berta, rendendolo coerente con la sua sostanziale ignavia. Anche in un momento del romanzo in cui «Era Berta che conduceva» (p. 156), l'autore procede a eliminare la forte carica propositiva che in un primo momento aveva attribuito alla donna, probabilmente per rendere meno incongruente il suo ritirarsi sulle posizioni di partenza, che sarà compiuto nel giro di poche pagine.

Vittorini toglie, però, a Berta anche uno slancio che è nello stesso tempo sentimentale ed erotico: che cosa è dunque l'amore tra Berta e Enne 2? Perché nel momento in cui l'autore le sottrae la volontà di cercare un cambiamento nella propria vita allo stesso modo le toglie la voglia di essere baciata?

La relazione tra questi due elementi, quello morale e civile, da un lato, e quello amoroso e personale, dall'altro, è – come si è detto – alla base della trama di *Uomini e no*. Il rapporto tra Berta e Enne 2, dunque, non è solo un rapporto d'amore, ma sottintende altro di cui è simbolo.

«Questa è la nostra cosa.»

«C'è altro fra noi? Non c'è altro.»  
 «Pure sembra che ci sia altro.»  
 (carta 44 – colonna 91 – edizione 1945, p. 153)

Solo indagando il testo con questi presupposti è possibile comprendere il senso della morte di Enne 2 e il valore di *Uomini e no*.

Le due correzioni apportate in bozze – appena sopra citate – rendono impossibile il secondo incontro tra i due personaggi, che invece, nella redazione uscita dalla seconda fase di revisione manoscritta, ancora sembravano raggiungere una profonda, nuova e permanente unione. L'illusione sul cambiamento di Berta è, infatti, portata avanti nella prima parte di questi brani:

CARTA 45	BOZZE: colonna 93	EDIZIONE 1945: p. 157
<p>Era di nuovo come era stata dinanzi ai morti, la faccia splendente di qualcosa che l'esaltava, e a lui pareva di avere più forza per correre <b>ad averla sulla canna.</b></p> <p>«***», <del>le</del> disse. «Non dovremo più aspettare?»</p> <p>«<b>Che cosa?</b>» disse Berta.</p> <p>«***»</p> <p><del>L'aveva sulla canna come tra le braccia, e sentiva dai suoi fianchi, dalla sua schiena ehe</del> «Non dovremo più aspettare.»</p>	<p>Era di nuovo come era stata dinanzi ai morti, la faccia splendente di qualcosa che l'esaltava, e a lui pareva di avere più forza per correre a doverla portare.</p> <p>«Non dovremo più aspettare?»</p> <p>«Non dovremo più aspettare.»</p>	<p>Era di nuovo come era stata dinanzi ai morti, la faccia splendente di qualcosa che l'esaltava, e a lui pareva di avere più forza per correre a doverla portare.</p> <p>«Non dovremo più aspettare?»</p> <p>«Non dovremo più aspettare.»</p>

In questo caso è ancora la carica erotica ed essere tolta e questa volta si tratta di una correzione immediata: Berta in questo modo è totalmente estranea a qualsiasi richiamo sessuale.

CARTA 45	BOZZE: colonne 93-94	EDIZIONE 1945: p. 157
<p>«Sei mia moglie, allora?»</p> <p>«Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?»</p>	<p>«Sei mia moglie, allora?»</p> <p>«Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?»</p>	<p>«Sei mia moglie, allora?»</p> <p>«Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?»</p>

<p>«Oh! Lo sei sempre stata.»  <del>«No. Solo da stamattina. Da quando li ho veduti.»</del>  «Lo sono soltanto da stamattina.»  «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.»  «Solo oggi. <u>Da stamattina Da ora.</u>»  «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.»  <del>«Tutto il resto, ma moglie no.»</del>  <del>«Mia figlia?» «Che sei stata? Mia figlia?»</del>  <del>«Tue figlia e tua madre.»</del>  <del>«*** Anche mia nonna?»</del>  <del>«Anche tua nonna.»</del>  <del>«E mia moglie no? Lo sei sempre stata.»</del>  <del>«No. Lo</del> «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.»  <del>«Sei sempre stata ogni cosa. Mia figlia ***, mia madre, mia figlia... E mia moglie no?»</del>  <del>«Tua moglie no. Solo da oggi lo sono.»</del>  «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?»<sup>156</sup> <del>«Pensi che lo sei stata di un altro? Perché vuoi pensare che lo sei stata di un altro?»</del>  «Non so,» Berta rispose.  «Ma <del>ora ho veduto quei morti e sono tua moglie, se mi vuoi.</del>» da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.»</p>	<p>«Oh! Lo sei sempre stata.»  «Lo sono soltanto da stamattina.»  «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.»  «Solo oggi. Da ora.»  «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.»  «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.»  «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?»  «Non so,» Berta rispose.  «Ma da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.»  «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?»  «È per questo,» Berta rispose.  Enne 2 esclamò. «Lo supponevo.»  «Lo supponevi?»  «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.»  «Vedere i morti?»  «Vedere i nostri morti.»</p>	<p>vuoi?»  «Oh! Lo sei sempre stata.»  «Lo sono soltanto da stamattina.»  «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.»  «Solo oggi. Da ora.»  «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.»  «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.»  «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?»  «Non so,» Berta rispose.  «Ma da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.»  «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?»  «È per questo,» Berta rispose.  Enne 2 esclamò. «Lo supponevo.»  «Lo supponevi?»  «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.»  «Vedere i morti?»  «Vedere i nostri morti.»</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>156</sup> Virgolette di chiusura aggiunte in un secondo momento: probabilmente contemporanee alle cancellature delle battute precedenti.

<p>«È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?»</p> <p>«È per questo,» Berta rispose.</p> <p>«Eh!» Enne 2 esclamò.</p> <p><del>«L'ho sempre pensato»</del> «Lo supponevo.»</p> <p>«Lo supponevi?»</p> <p>«Lo pensavo. Ho sempre pensato <del>avresti</del> che ti <del>occorreva</del> questo.»</p> <p>«Vedere i morti?»</p> <p>«Vedere i nostri morti.»</p>		
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

In questo caso il passaggio in bozze resta fedele alle eliminazioni già apportate sulla carta, per non appesantire il dialogo; resta però chiaro che questa conversazione tra i due personaggi ricalca il tema che ruotava intorno alla possibilità di «sciogliere tutti i legami», su cui si era declinato il colloquio tra Berta e il vecchio morto di largo Augusto.

Ancora una volta il dialogo tra i personaggi procede a ritornelli e con ritorni su alcuni degli argomenti su cui si era aperto il loro primo incontro. Un elemento chiave, in particolare, è recuperato: la diversa percezione del tempo insieme e il modo in cui lo si è vissuto. Enne 2 vede una continuità nel passato, che invece Berta nega, anche in questo caso: il suo «non so» riguarda infatti i motivi per cui negli anni precedenti non ha voluto essere la «moglie» di Enne 2. Berta nega di esserlo stata perché fa riferimento ai fatti, e quindi alla loro lontananza, alla rinuncia della vita insieme, mentre Enne 2 continua a valutare il passato non per quello che è stato nei fatti, ma per quello che avrebbe dovuto essere: ha sempre saputo dell'esistenza di una parte "sensibile" di Berta, sotto la freddezza della sua ostentata indifferenza e di un inconsapevole egoismo. L'amore per Berta è anche fiducia nella sua umanità, è *fede* in un cambiamento della donna. È quello che si legge nella nota d'autore, posta al termine del romanzo:

*C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo.*<sup>157</sup>

Nella nota questa *fede* è messa in diretta relazione con l'essere comunista di Enne 2, ma il comunismo per Vittorini, all'altezza del 1945, non è solo un partito, è una visione dell'uomo e la possibilità della costruzione di una società nuova, la strada per raggiungere l'utopia.<sup>158</sup> In questo senso si può usare la parola *fede* anche per descrivere il rapporto tra Berta e Enne 2: la donna rappresenta quella parte di genere umano che non sa quanto la propria ignavia e inconsapevolezza sia dannosa per lo sviluppo civile di una società. Enne 2 la ama sperando di essere riamato, ma questa speranza non è solo dovuta al bisogno di colmare una dimensione fondamentale della propria esistenza di uomo, ma è anche e soprattutto, nel contesto di questo romanzo, la speranza che la donna giunga alla comprensione di ciò che è la sua posizione nella storia, nella società e di cosa significano le sue azioni nel mondo, quali siano le implicite conseguenze di certe scelte di vita – solo apparentemente privata – per la comunità degli uomini. Non altrimenti si spiegherebbe perché fosse così apertamente dichiarata la corrispondenza tra il fatto che Berta si senta «moglie» di Enne 2 con il fatto che abbia visto i morti, «i nostri morti». L'introduzione del pronome possessivo nell'ultima battuta di Enne 2 ottiene l'effetto di mostrare come sia necessario che si giunga a considerare la morte di quelle persone come appartenente alla vita di ognuno – «di ognuno e del mondo», come dicevano i profeti del parco – e non una morte «come venuta da un alto parlante, trasmessa alla radio» (p. 144).

La prova della differenza del sentire di Berta e Enne 2 viene data dalle brevissime battute seguenti, che sono un distillato della modalità esplicativa vittoriniana:

---

<sup>157</sup> VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 165.

<sup>158</sup> «Nella mente di Vittorini, essere comunista voleva dire prendere parte, in modi aggiornati ed efficaci, a una continua opera di liberazione dell'uomo, a una perpetua lotta contro i dogmi, le convenzioni, le ortodossie di qualsiasi genere.»; SERGIO ANTONIELLI, *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 221.

Berta indicò lontano un punto.  
 «Sembra che si vedano le montagne.»  
 «Sembra? Si vedono. Sono le montagne.»  
 «Sono le montagne?»  
 «Sono le montagne.»  
 «Si vedono le montagne da Milano?»  
 «Non le vedi? Si vedono.»  
 «Non sapevo che si vedessero.»  
 «Sapevi di essere mia moglie? Non lo sapevi. E invece lo sei.»  
 «Quando non lo sapevo non lo ero.»  
 «E invece lo eri.»  
 «Non lo ero.»  
 «Lo eri. Lo sei sempre stata.»<sup>159</sup>  
 (carta 45 – colonna 94 – edizione 1945, p. 158)

Questo dialogo conferma l'importanza dei «so» e «non so» all'interno del testo. La consapevolezza non è la stessa per tutti e c'è chi vede la realtà solo per quella che è, non per quella che potrebbe essere.

Si veda, ora, in che modo il passaggio dalla delusione provocata dal singolo alla fiducia riposta nella comunità è costruito nel testo di *Uomini e no*. Il singolo che delude è, primariamente, Berta.

Giunsero dov'era la casa, egli prese la bicicletta sulla spalla e salirono, entrarono nella camera.  
 «Lo sei sempre stata,» egli le disse.  
 [...]  
 «Tu ogni cosa. Sei stata ogni mia cosa, e lo sei.»  
 «Lo sono?»  
 «Sei ogni cosa che è stata e che è.»  
 «Anche le montagne?»  
 «Anche e montagne.»  
 «E tua moglie?»

---

<sup>159</sup> Sulla carta 45 il dialogo proseguiva (fin nelle prime due righe della carta 46) con un'altra battuta di Berta, già li cancellata: «~~Perché dici che lo sono sempre stata? Se lo fossi stata di te cosa sarei stata con quell'altro?~~» «~~Forse\* era\* pietà\*~~» «~~Tu sola puoi saperlo. Sei stata qualcosa con quell'altro?~~» «~~Qualcosa lo sono pur stata.~~». La variante immediata si giustifica facilmente: segnala un cambio di progettazione, che posticipa il momento in cui i due personaggi affronteranno la questione, come si vedrà tra poco.

«Mia moglie. Mia nonna e mia madre. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie...»

«E con quell'uomo?» disse Berta. «Che cosa sono stata con quell'uomo?»

«Perché devi essere stata qualcosa con quell'uomo?»

«Qualcosa lo sono stata. Perché sono stata con lui? Che cosa sono stata?»

(carta 46 – colonne 94-95 – edizione 1945, pp. 159-160)

È su questa domanda che Berta entra in crisi e da questo punto in poi la situazione precipita.<sup>160</sup> Enne 2 la lascia sola qualche minuto, per andare a prendere il pane, ma anche questo espediente diegetico conferma come il percorso che lei sta compiendo coinvolge Enne 2, ma ne è autonomo. E Berta, lasciata sola con se stessa, si perde: anche la sua è una perdizione.

Che cosa era stata? Che cosa era stata? Vedeva il ghiaccio celeste delle montagne, l'inverno in quel ghiaccio [...] e vedeva ogni cosa che lei era stata ed era, tutto quello che lui diceva, ma ancora si chiedeva che cosa fosse stata con quell'altro. Che cosa era stata? Vedeva il vestito ch'era stato dietro la porta, questo pure era stato lei, era vecchio di dieci anni, e lei era stata dieci anni con quell'altro. Perché era stata dieci anni con un altro? Che cosa era stata?

(carta 46 – colonna 95 – edizione 1945, pp. 159-160)

Ossessiva è la domanda su ciò che sia stata prima e irraggiungibile – troppo dolorosa? – una risposta. La belva, infatti, pur volendo il nostro bene «è crudele»<sup>161</sup> e fa paura. Berta è come la madre della ragazza del racconto del 1943:

---

<sup>160</sup> «Prorompe in queste parole il dramma di Berta.»; GIACOMO NOVENTA, *Il grande amore. In "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, in *"Il grande amore" e altri scritti 1939-1948*, a cura di FRANCO MANFRIANI, Venezia, Marsilio, 1988, p. 285.

<sup>161</sup> VITTORINI, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 823.

ha confuso la bestia bianca, che è venuta a liberarci con «il lupo»,<sup>162</sup> che invece è nemico ed è simbolo del male.

Enne 2 tornò [...].  
[...] La portò sul letto, e la baciava.  
«No,» disse Berta.  
«No?» egli disse «Che cosa no?»  
Berta gli abbracciò la testa, gli baciava il collo, la faccia, anche la bocca, ma in qualche modo diceva no.  
«Ho paura,» disse.  
«Hai paura?»  
«Sono stata pur qualche maledetta cosa con quell'uomo.»  
«E perciò?»  
«Debbo ancora parlargli. Bisogna che gli parli.»  
(carte 46-47 – colonna 96 – edizione 1945, pp. 160-161)

È questo il nodo che stringe Berta: l'incapacità di comprendere chi è, perché non accetta ciò che è stata e la pietà per se stessa e per il marito, che come al vecchia madre del racconto dovrebbe essere abbandonato. Inutile l'insistenza di Enne 2:

«Ha sempre saputo com'è tra di noi.»  
«Non com'è ora. Debbo dirgli com'è ora.»  
[...] «Ma perché?» disse Enne 2. «Vuoi parlargli come se non fossi ancora mia moglie? Non vuoi essere ancora mia moglie? Vuoi essere ancora che cosa?»  
Si era staccato da lei e si alzò in piedi.  
«Vuoi essere ancora che cosa?» disse di nuovo. «Che cosa sei stata?»  
Berta era rimasta come lui l'aveva lasciata, appoggiata col gomito, e abbassò lo sguardo. Sembrava avesse paura di poter vedere le montagne di ghiaccio fuori dalle finestre, o qualunque cosa già veduta, i fiori ch'erano sul tavolo, il suo stesso vestito di dieci anni

---

<sup>162</sup> «C'è una sedia sul pianerottolo, e siede. È una vecchia donna. Ha dimenticato le sue notti della bestia bianca, e non la riconosce più, crede che sia il lupo. [...] In bocca ha la feccia di tutta la sua vita, e trema per sé, per ognuno, per la figlia.» (*ivi*, p. 825). «Teme per tutti quando uno teme.» (*ivi*, p. 826).



prima, il fumo tra le macerie, gli occhi azzurri del vecchio, le facce dei morti sui marciapiedi.

Disse Enne 2: «E di nuovo è come sempre. Di nuovo è come sempre?»

[...] «È come ogni volta che sei venuta.»

LXXXVII - «Ti giuro di no,» disse Berta. «Torno da lui solo per parlargli.»

[...]

«A che serve dirglielo prima? Che cosa speri? Egli sarà come è sempre stato.»

(carte 46-47 – colonne 96-97 – edizione 1945, pp. 161-162)

Berta ha abbassato lo sguardo, ha ripreso la postura che aveva avuto all'inizio del romanzo, nel primo incontro con Selva.

Si veda ora in che modo era stato redatto l'ultimo dialogo tra i due protagonisti, in cui l'elemento più importante è che il tratto di onestà che sulla *princeps* si legge riferita solo al marito, sulla carta manoscritta, invece, coinvolgeva anche Berta, la quale lo riferiva a se stessa, confermando come la sua fisionomia fosse stata costruita attorno ad un'ansia conformistica.

CARTA 47	BOZZE: colonna 97	EDIZIONE 1945: pp. 162-163
<p>«A che serve dirglielo prima?  <del>Credi che possa capire? Che cosa credi?</del>  <small>Che cosa speri?</small> Egli sarà come è sempre stato.»</p> <p>«Ma io,» disse Berta, «voglio essere onesta. Voglio dargli <del>***</del> un'ultima possibilità di esserlo anche lui.»</p> <p>«Non lo sarà. Non può esserlo. Farà come ha sempre fatto.»</p> <p>«Voglio dargli un'ultima possibilità di esserlo.»</p> <p>«Di riconoscere la nostra cosa? Di lasciarti libera?»</p> <p>«<del>Di capire</del> «Di essere buono. Di essere generoso.»</p>	<p>«A che serve dirglielo prima? Che cosa speri? Egli sarà come è sempre stato.»</p> <p>«Debbo pur dargli,» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.»</p> <p>«Di lasciarti libera? Di riconoscere la nostra cosa? Gliel'hai già data un mucchio di volte.»</p> <p>«Debbo dargliela.»</p> <p>«Di lasciarti libera?»</p> <p>«Di essere buono. Di essere generoso.»</p> <p>Enne 2 la guardava con disperazione.</p> <p>«Ma perché vuoi che lo sia?»</p>	<p>«A che serve dirglielo prima? Che cosa speri? Egli sarà come è sempre stato.»</p> <p>«Debbo pur dargli,» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.»</p> <p>«Di lasciarti libera? Di riconoscere la nostra cosa? Gliel'hai già data un mucchio di volte.»</p> <p>«Debbo dargliela.»</p> <p>«Di lasciarti libera?»</p> <p>«Di essere buono. Di essere generoso.»</p> <p>Enne 2 la guardava con disperazione.</p> <p>«Ma perché vuoi che lo sia?»</p>

<p>Enne 2 la guardava con disperazione.</p> <p><b>«Buono e generoso lui? Non può esserlo. Come può esserlo? Non lo è mai stato. Come può capire di esserlo?»<sup>163</sup></b></p> <p><b>«Forse può esserlo se saprò dirglielo.»</b></p> <p>«Ma perché vuoi che lo sia?»</p>		
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Ormai nulla è recuperabile: Berta ha confuso la bestia con il lupo, la possibilità di scegliere una vita più *seria*, più *pura* è stata confusa con il germe della distruzione e dell'immoralità.<sup>164</sup>

«Ma perché vuoi che lo sia?»  
 [...] Si guardavano con disperazione tutti e due.  
 «Non deve importarmi?» disse Berta. «Sono pur stata con lui dieci anni. Mi importa che lo sia.»  
 «T'importa?» Enne 2 gridò. «T'importa che cosa?»  
 «Che si renda conto di quello che è stato,» Berta rispose. «Che non creda di essere stato di più.»  
 «Oh!» disse Enne 2. «Quello che è stato!»  
 Berta pensava al vecchio nel Parco che le aveva teso la mano; la bontà e generosità di lui a voler essere solo<sup>165</sup> un mendicante, la sua discrezione; e pensava che questo poteva essere, dopo i morti, in ogni uomo.  
 [...]
 «Hai visto i morti, ma è la stessa cosa» disse Enne 2.  
 (carta 47 – colonne 97-98 – edizione 1945, pp. 163-164)

<sup>163</sup> In questo caso il testo è inserito nell'interlinea non perché sostituisce una frase cancellata, ma perché aggiunto dopo che la battuta successiva era già stata scritta.

<sup>164</sup> Proprio su questa confusione e incomprensione si chiude il racconto di Vittorini del 1943, il quale, autore e narratore intradiegetico, in un immaginario colloquio con Saroyan, afferma come nel mondo ci sia solo una bestia, la bestia bianca, e non due, non lei e lupo e non solo il lupo. Sono gli uomini a scambiare per il lupo: «Crediamo che lo sia, ne abbiamo paura, ma è perché siamo poveri porcellini, e la bestia non vuole che lo siamo...» (VITTORINI, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 828). È dunque l'inetitudine e l'ignavia dell'uomo a impedire il riconoscimento: Berta ha fallito questa agnizione, perché realizzarla a pieno fa troppa paura, cambiare, non essere più «porcellini» fa paura.

<sup>165</sup> «solo» non c'è sulla carta 47.

Berta dunque non ce la fa, non ne ha la forza, lo spessore. Ricade nella paura e nel bisogno dell'approvazione degli altri. Ha bisogno che sia un altro a liberarla, lei, da sola, non riesce a decidere, cerca l'autorizzazione. Potrebbe sembrare generoso e responsabile il discorso di Berta, ma noi apprendiamo dalle parole di Enne 2 che è l'ennesima volta che lei scappa via da lui con questa motivazione. E poi c'è il rimando al vecchio, ma non al primo, con gli occhi azzurri, che il lettore si aspetterebbe, ma all'altro quello che è stato così «buono, generoso, discreto» da volere essere solo un mendicante. E si noti come questi tre aggettivi siano quelli triti e abusati per rappresentare i valori della borghesia più conformista.<sup>166</sup> Discreto in particolare, termine che serve a mascherare la lontananza, l'indifferenza, il non volersi compromettere o il non volere essere messi in discussione. Era già avvertibile questa fine della "storia di Berta": il testo era disseminato di segni che portavano inevitabilmente a questa conclusione e quello più macroscopico era stato appunto il sollievo nel riconoscere nel secondo vecchio solo un mendicante, proprio in lui che, appunto, le aveva intimato di tornare a casa.

Con il capitolo LXXXVII, a pagina 164 della *princeps*, Berta esce di scena definitivamente. Da quello che nel corso di questa analisi critica e genetica del testo si è cercato di portare in luce, appare chiaro come nelle 70 pagine in cui la donna è in scena, più che un romanzo d'amore si sia di fronte a un romanzo di formazione – mancata – che la vede assoluta protagonista.<sup>167</sup> L'amore è simbolo di quella ricerca di una felicità, di un regno dei cieli sulla terra che deve costituirsi a partire dai più intimi rapporti tra gli uomini. L'amore tra Berta e Enne 2 è molto meno in funzione del partigiano di quanto non appaia a una prima lettura del romanzo: il rapporto sentimentale, infatti, altro non è se non la manifestazione di

---

<sup>166</sup> «Berta vuol "parlare" al marito, vuole che la "situazione" sia chiarita nell'ordine del linguaggio ossia venga socializzata. In questa fiducia Berta è senza alcun dubbio "borghese" [...]» (FRANCO FORTINI, *Rileggendo "Uomini e no". Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa*, «Il Ponte», 31 luglio-31 agosto 1973, p. 984).

<sup>167</sup> «È chiaro che il significato di "imparare"», del verbo usato dal vecchio del parco, «nel caso di Berta allude a un processo di formazione, finalizzato alla presa di coscienza che il destino di ciascun individuo trova la sua catarsi finale (e quindi la salvezza) soltanto in una dimensione collettiva» (GIUSEPPE LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 117).

più profonde e radicali scelte di vita, ha a che fare con le fondamenta etiche dell'esistenza. È su questo punto che Enne 2 e Berta non si incontrano. Il personaggio femminile è senz'altro uno degli elementi diegetici più complessi di *Uomini e no*, poiché catalizza le riflessioni più profonde e più radicali contenute nel romanzo. Queste riflessioni sono introdotte e commentate dai capitoli corsivi che saranno analizzati nel prossimo paragrafo.

Un'ultima considerazione. Mentre quanto si è analizzato fin qui sarà mantenuto, seppur con qualche variante, in tutte le edizioni di *Uomini e no*,<sup>168</sup> i due gruppi di capitoli che si esamineranno ora, *LXXXVIII-LXXXIX* e *LVII-LXI*, saranno espunti a partire dalla seconda edizione, il primo definitivamente, il secondo sarà invece reintegrato solo nel 1965.

## 2.5 *Corsivi di commento e di anticipazione*

Le carte 48-49 contengono il testo dei due capitoli, *LXXXVIII* e *LXXXIX*, che chiudono, commentandola, la "storia di Berta". In questo caso la loro funzione è propriamente quella di proporre una «riflessione morale psicologica sugli avvenimenti appena accaduti»,<sup>169</sup> benché l'attacco della sezione corsiva sembri muoversi in una dimensione totalmente estranea, rispetto a quanto è appena stato

---

<sup>168</sup> Il dialogo muto di Berta con i morti è l'unico brano ad essere tolto nell'edizione del 1949, per essere poi ripreso nel 1960, ma portandolo in tondo; solo con le edizioni degli anni Sessanta questi capitoli tornano nella loro forma originaria, in corsivo.

<sup>169</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

rappresentato: l'esordio punta infatti in una direzione metanarrativa, su cui si tornerà nel capitolo 3.5.

Si cominci per ora a considerare in che modo il capitolo *LXXXVIII* è stato costruito. Sulla carta 48, infatti, manca una parte cospicua del testo presente in bozze e sulla *princeps*:<sup>170</sup> più precisamente c'è solo la prima frase, un grosso segno simile a un asterisco, poi un lungo brano completamente cancellato, che però mostra l'elaborazione del paragrafo successivo e non ha nulla a che vedere con la parte di testo mancante. Sulle altre carte non si trova alcun segno che possa essere messo in relazione con il grande asterisco e, quindi, è probabile che esso rimandasse a un altro supporto, forse al primo dattiloscritto, quello su cui era stato trascritto il testo della prima redazione manoscritta.

Osservando la tabella qui sotto, che descrive la situazione, si tenga conto che la parte di testo compresa negli *omissis*, inseriti nelle colonne delle bozze e dell'edizione del 1945, è molto ampia poiché, facendo riferimento all'impaginato della *princeps*, occupa 42 righe di testo, comprese tra la pagina 165 e 166: si tratta di quasi l'intero capitolo *LXXXVIII*.

CARTA 48	BOZZE: colonna 99	EDIZIONE 1945: pp. 165-166
<p><i>Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i></p> <p style="text-align: center;">* <i>E per questo. Forse</i></p> <p><i><del>l'umiltà del mio scrivere ecco che nella cosa tra Berta e Enne 2, parlo di Berta, parlo di Enne 2, ma non parlo mai</del> dico mai male dell'uomo che li ha tenuti, dieci anni, divisi. Io so di odiarlo. Non sarei giusto con lui, se ne scrivessi. Direi che cosa sia stato per Berta, *** che cosa sia stato per Enne 2, ma non direi che cosa</i></p>	<p><i>LXXXVIII – Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i></p> <p><i>Lo vedo come fu in mio padre [...]</i></p> <p><i>e per questo l'umiltà del mio scrivere</i></p> <p><i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che pure è stato un tiranno, dieci anni, su di loro.</i></p>	<p><i>LXXXVIII – Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i></p> <p><i>Lo vedo come fu in mio padre [...]</i></p> <p><i>e per questo l'umiltà del mio scrivere</i></p> <p><i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che pure è stato un tiranno, dieci anni, su di loro.</i></p>

<sup>170</sup> Cfr. colonne 98-99 delle bozze e pp.165-166 della prima edizione.

<p><i>lui è stato per lui stesso.</i></p> <p><del><i>Io sarò in qualche modo</i></del> <sup><i>in un</i></sup>  <del><i>modo o in un altro, sempre</i></del> <sup><i>umile</i></sup></p> <p><del><i>dinanzi a ogni sentimento altrui.</i></del></p> <p><del><i>Voglio dire che io potrò anch'io</i></del>  <del><i>abbandonarmi al furore, ecco</i></del>  <del><i>che, della in questa</i></del> <sup><i>nella</i></sup> <i>cosa tra</i>  <i>Berta e</i></p> <p><i>ecco che, nella cosa tra Enne 2  e una donna, io parlo di lei, parlo  di Enne 2, ma non entro nei  sentimenti dell'uomo che pure è  stato un tiranno, dieci anni, su di  loro.</i></p>		
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Nel brano trascritto qui sopra, leggendo quanto è presente sulla carta, sia la parte cancellata sia quella che poi sarà giudicata definitiva, si vede immediatamente come sia entrato in scena l'io dello scrittore che domina i corsivi e sulla cui fisionomia si rifletterà nel prossimo capitolo. Qui ci si limiti a considerare come al centro della sua riflessione sia posta una questione metaletteraria: di cosa chi scrive può o vuole parlare e, invece, su cosa si astiene dal dire. In questo caso la voce narrante non vuole parlare del marito di Berta, perché contro di lui mancherebbe di umiltà, che è invece – così egli afferma – la qualità indispensabile di uno scrittore.

Nella parte di testo cancellata è importante una frase: «*non direi che cosa lui è stato per lui stesso.*», in cui torna il nodo su cui Berta è entrata in crisi. La natura di queste figure (Berta è un personaggio, ma il marito è solo una condizione di esistenza) è complessa, in quanto non possono essere trattate come se fossero dei *nemici*, eppure non appartengono nemmeno allo stesso campo morale in cui si collocano pienamente e senza equivoci Enne 2, Selva, i compagni partigiani, Lorena e il Gracco.

Il problema che si pone è infatti quello della loro identità: mentre però, come si è visto, la questione è problematizzata su Berta, sul marito viene risolta in termini più sintetici, parlando non di lui come uomo, ma solo relativamente agli effetti

che hanno le sue azioni, le quali possono schematicamente ricondurlo all'iconografia del «tiranno». Il fatto che su di lui è operata questa riduzione sintetica, affinché egli sia solo un nome, è evidente proprio dal fatto che la frase sopra ripresa sia stata eliminata e non più recuperata altrove in altro contesto: così come Berta non saprebbe dire chi è stata nei dieci anni accanto al marito (e dunque continua a non sapere dire chi sia, dato che da lui torna), allo stesso modo il marito – probabilmente, inferendo dal poco che le carte trasmettono – non saprebbe *dire, dichiarare* chi egli sia, o meglio, quale sia la sua posizione nei confronti dei fatti della storia. I due condividono la stessa natura di ignavi, credendo di «essere buoni». E che loro siano fatti dello stesso groviglio di sentimenti e paure è evidente proseguendo nella lettura del capitolato LXXXIX e considerando in particolare le ultime righe.

CARTA 48	BOZZE: colonna 99	EDIZIONE 1945: pp. 165-166
<p>Ora sarei sul punto di <del>entrare in essi</del> potervi entrare, <del>***</del> <del>dovervi forse</del>. Di nuovo Enne 2 è solo, <del>***</del> nella disperazione con la quale egli e Berta si sono guardati; <del>e nelle amare parole ch'egli stesso si è* detto nelle parole di amarezza ch'egli e</del> Basterebbe ch'io andassi da lui; <del>***</del> e potrei entrare col furore <del>suo</del> <sup>suo</sup> stesso, <del>di quanto gli è rimasto delle parole che ha gridate contro quell'uomo, dai sentimenti di lui contro quell'uomo. Anch'io seguissi Berta otterrei* che cosa sia stato per lei</del> «Perché,» ha gridato, «perché t'importa che sia buono? Perché t'importa che sia generoso o non lo sia?»</p> <p>E io conosco che cosa sia per lui questo che ha gridato; la</p>	<p>LXXXIX – Ora sarei sul punto di potervi entrare.</p> <p>Di nuovo Enne 2 è solo, nella disperazione con la quale egli e Berta si sono guardati; e basterebbe ch'io andassi da lui; potrei entrare col furore suo stesso, fino ai sentimenti di quell'uomo.</p> <p>«Perché,» ha gridato, «perché t'importa che sia buono? Perché t'importa che sia generoso o non lo sia?»</p> <p>E io conosco che cosa sia per lui questo che ha gridato; la speranza pur nutrita a momenti, che un uomo fosse davvero più giusto, e più discreto, più generoso, di quanto volesse conservare un dominio; ma ad un tempo, <sup>consapevolezza</sup> dell'errore di averla, vergogna per essere stato così debole da averla avuta, rabbia di averla</p>	<p>LXXXIX – Ora sarei sul punto di potervi entrare.</p> <p>Di nuovo Enne 2 è solo, nella disperazione con la quale egli e Berta si sono guardati; e basterebbe ch'io andassi da lui; potrei entrare col furore suo stesso, fino ai sentimenti di quell'uomo.</p> <p>«Perché,» ha gridato, «perché t'importa che sia buono? Perché t'importa che sia generoso o non lo sia?»</p> <p>E io conosco che cosa sia per lui questo che ha gridato; la speranza pur nutrita a momenti, che un uomo fosse davvero più giusto, e più discreto, più generoso, di quanto volesse conservare un dominio; ma ad un tempo, <sup>consapevolezza</sup> dell'errore di averla, vergogna per essere stato così debole da averla avuta, rabbia di averla</p>

<p>speranza pur nutrita a momenti, che un uomo fosse davvero più <del>buono e generoso, più giusto</del> giusto, e più discreto, più generoso, di quanto volesse conservare un dominio; ma ad un tempo, consapevolezza dell'errore di averla, vergogna <del>averla ormai*</del> <b>avuta</b> per essere stato così debole da averla <del>***</del> <sup>avuta</sup>, rabbia di averla <sup>nutrita</sup> <b>avuta</b>; e <b>furore malinconico</b> <del>che lei Berta potesse continuare ad rivolgendo*</del> <b>tutto, di averla generosa e furore ***</b>, <b>gelosia e furore</b> <sup>risentimento con lei di averlo portato a nutrirla; furore malinconico che continui, lei</sup>, a nutrirla, <b>lei</b> e gelosia, furore che lei ancora fondi su di essa ogni speranza stessa della cosa loro.</p>	<p>nutrita; e risentimento con lei di averlo portato a nutrirla; furore malinconico che continui, lei, a nutrirla, e gelosia, furore che lei ancora fondi su di essa ogni speranza stessa della cosa loro.</p>	<p>nutrita; e risentimento con lei di averlo portato a nutrirla; furore malinconico che continui, lei, a nutrirla, e gelosia, furore che lei ancora fondi su di essa ogni speranza stessa della cosa loro.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

In questo caso le correzioni presenti sulla carta manoscritta danno solo conto dell'elaborazione della scrittura, ma è appunto sulle ultime righe che si intende portare l'attenzione. La voce narrante spiega al lettore che cosa sia «*questo che*» Enne 2 «*ha gridato*»: è la «*vergogna*», la «*rabbia*» di avere nutrito la speranza nel cambiamento di un uomo, che un uomo potesse decidere di non volere più «*conservare un dominio*» per potere essere «*più giusto*», «*più generoso*». Questa speranza è ora intesa come debolezza, ma è soprattutto «*risentimento*» verso Berta perché ha alimentato questa stessa speranza, lasciandogli credere che un giorno sarebbe cambiata; ma soprattutto c'è il «*furore malinconico*», la «*gelosia*», per il fatto che Berta stessa «*fondi*» sulla stessa speranza la possibilità di una realizzazione «*della cosa loro*».

Sembrerebbe un meccanismo a domino: Berta aspetta un cambiamento nel marito, vuole dargli la possibilità di essere «buono, generoso», mentre Enne 2 aspetta che cambi Berta. Questa attesta, però – questo sembrano dire questi brani



–, se mantenuta troppo a lungo diventa sinonimo di quella *pietà*, primo germe della corruzione.

E infatti:

CARTA 48	BOZZE: colonne 99-100	EDIZIONE 1945: p. 167
<p>[...] <sup>171</sup></p> <p><i>O potrei seguire Berta e penetrare fino a quell'uomo dietro a Berta; vedere lei in quello che è stata ed è con quell'uomo, il modo in cui deve parlare dovendo evitare certe parole, dovendo <u>usare</u> <sup>passare</sup> per certe altre parole, e il modo in cui è ascoltata, <del>in cui deve ascoltare, tutto il modo tra lei tra lei e quell'uomo</del> il modo in cui deve ascoltare, il modo in cui è <del>ridotta a sentire, che anche la propria bontà e la propria rassegnazione al proprio pianto sono un torto. ogni sua bontà e *** Anche la propria bontà le viene rovesciata sotto gli occhi, da chi tuttavia ne vive, e fatta sembrare solo ascoltando, e già vinta, rassegnata, è sempre tutto quello</del></i></p>	<p><i>O potrei seguire Berta e penetrare fino a quell'uomo dietro a Berta; vedere lei in quello che è stata ed è con quell'uomo, il modo in cui deve parlare dovendo evitare certe parole, dovendo passare per certe altre parole, e il modo in cui è ascoltata, il modo in cui deve ascoltare, il modo in cui non le riesce più di dire nulla che sia vero; e china il capo, accettando di sembrare malvagia, anche in quello che è il suo sacrificio sempre estremo, la sua ricorrente resa, la sua dannazione di dolore, volta per volta.</i></p>	<p><i>O potrei seguire Berta e penetrare fino a quell'uomo dietro a Berta; vedere lei in quello che è stata ed è con quell'uomo, il modo in cui deve parlare dovendo evitare certe parole, dovendo passare per certe altre parole, e il modo in cui è ascoltata, il modo in cui deve ascoltare, il modo in cui non le riesce più di dire nulla che sia vero; e china il capo, accettando di sembrare malvagia, anche in quello che è il suo sacrificio sempre estremo, la sua ricorrente resa, la sua dannazione di dolore, volta per volta.</i></p>

<sup>171</sup> Si dà conto qui in nota del testo compreso nell'omissis, al fine di non appesantire la trascrizione e i confronti:

~~Io potrei\* a questo specchio acuto che Enne 2 è nel suo letto~~ Egli ha lasciato che  
~~lei andasse via. A che l'avrebbe~~ trattenuta? Ora è sul letto come mille volte lo  
è stato, pensando la cosa come è stata e come forse sarà sempre e io ~~potrei~~  
~~andare da lui~~ basterebbe che andassi da lui, potrei penetrare partendo ~~dalla~~  
~~lucidità da lui fino a quell'uomo e nello specchio acuto che è lui dalla lucidità~~  
~~lui fino a quell'uomo, quello specchio acuto che è lui, per la~~  
~~lucidità della calma\*~~  
che è dopo il furore, mostrare in lui quell'uomo, dalla  
~~lucidità da lui fino a quell'uomo.»~~  
(cartà 48)

<p><del>che lei è *** non le riesce più di dire nulla che sia vero; e china il capo, accettando di sembrare malvagia anche in quello che è la sua *** anche a sé stessa malvagia, anche in quello che è il suo sacrificio estremo, la sua resa, il suo dolore sempre estremo, la sua ricorrente resa, la sua dannazione di dolore, ogni volta per volta.</del></p>		
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Ecco dunque qual è la “colpa” di Berta: è la sua *bontà*, che come si è visto può diventare sinonimo di *pietà*, perché è posta a fondamento di quella «schiavitù né di bene né di male», di cui si parla sulla carta 37, durante l’incontro di Berta con il primo vecchio del parco. Ancora qui è ribadito come

~~la propria bontà e la propria rassegnazione al proprio pianto sono un torto. ogni sua bontà e \*\*\* Anche la propria bontà le viene rovesciata sotto gli occhi~~  
(carta 48)

È la rassegnazione che nel racconto del 1943 la bestia bianca è venuta a togliere, e che Berta, scambiando la bestia per il lupo, non si toglierà mai di dosso.

Tutto questo, ci avverte Vittorini, non resta però nel dominio del privato, ha conseguenze ben più profonde:

Carte 48-49	BOZZE: colonna100	EDIZIONE 1945: pp. 167-168
<p><i>Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come cioè come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una possibilità continua di fascismo pratica continua di fascismo il più sottile eppure il più crudele dove chi impone crede soltanto di volere</i></p>	<p><i>Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non</i></p>	<p><i>Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non</i></p>

<p><i>bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere. Potrei mostrare forse mostrare <del>la già più sottile, ma in questo anche la più crudele tra le tirannie della terra</del> come sia in questo la più sottile, <del>*** delle tira ***</del> ma anche la più crudele, tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, <del>se si ammettono</del> fino a che si ammettono, <del>se *** nega il diritto stesso di voler bene quando non portano ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù</del> porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.</i></p>	<p><i>offendere. Potrei forse mostrare come sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele, tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.</i></p>	<p><i>offendere. Potrei forse mostrare come sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele, tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il brano qui citato è assolutamente determinante per una corretta interpretazione del valore della “storia di Berta” e più in generale per la comprensione dell’intero romanzo. La sua importanza è stata riconosciuta sia da Anna Panicali sia da Edoardo Esposito,<sup>172</sup> i quali richiamano questa pagina, benché sia stata «non solo soppressa» a partire dall’edizione del 1949, «ma addirittura cancellata dalla memora storica».<sup>173</sup>

Senza leggere come sul personaggio di Berta si annidi la riflessione su quella «continua pratica di fascismo» in cui «chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere», una grande parte dei significati del testo resta inaccessibile. Così come se non si ha modo di intuire come

*sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele, tra le tirannie,  
e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si*

<sup>172</sup> ESPOSITO, Elio Vittorini, scrittura e utopia, cit., p. 112.

<sup>173</sup> PANICALI, Elio Vittorini, cit., p. 197. Ora questo capitolo, insieme agli altri espunti dall’autore a partire dal 1949 e mai più reintegrati, sono leggibili alle pp. 1218-1226, in RODONDI, *Nota al testo. Uomini e no*, in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I.

*ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.*

(carta 49 – colonna 100 – edizione 1945, p. 168)

non si riesce ad inquadrare perfettamente il valore di questo “amore” di Enne 2. Solo in questi capitoli, *LXXXVIII-LXXXIX*, è racchiuso il senso profondo di ciò che accade tra i due protagonisti. La scelta dell’autore di eliminarli sarà commentata nella seconda parte della presente analisi, ma già qui si può accennare che pochi fra i primi lettori del romanzo del 1945, colsero questo aspetto, benché nella prima edizione questi brani ci fossero.

Berta e il marito sono dunque responsabili di due colpe diverse ma tra loro intimamente correlate: lui ha la colpa di strozzare l’esistenza di Berta su conformismo e quieto vivere, lei ha la colpa di non trovare la forza di reagire a questa situazione, aspettando che il marito stesso proceda a una sorta di redenzione. Entrambi credono di compiere il bene, di essere nel giusto ed è proprio questa visione invalsa del bene e della giustizia che Vittorini problematizza, andando al fondo delle situazioni che la vita quotidiana propone, quelle apparentemente più banali, comuni e *normali*, le quali difficilmente sono messe in diretta relazione con le violenze maggiori, le drammatiche ingiustizie e le sofferenze devastanti di individui e popoli.

La delusione di Enne 2, dunque, non è inequivocabilmente una delusione d’amore, ma una delusione morale, conseguenza della constatazione della codardia, della debolezza degli individui che fraintendono anche (come nel caso di Berta) quello che è il nutrire la speranza per un cambiamento di un uomo, utilizzandolo come alibi per non compiere delle vere e proprie scelte di coscienza in piena autonomia. Il lacerante dolore di Enne 2 non può essere ricomposto con una compensazione amorosa, sentimentale: la delusione di Enne 2 è esistenziale, perché porta con sé il crollo della *fede* nel senso, nella necessità e infine nel valore della lotta (non solo armata), che egli sta portando avanti come partigiano. La delusione di Enne 2 è una delusione nei confronti dell’Uomo e non può essere rimarginata.

Un'ultima trascrizione dalla carta 49, la quale prosegue per qualche riga, dopo il testo citato in tabella:

*grido ripetuto di Enne 2 \*\*\* con Berta ingiusto forse in sé, ma insopprimibile \*\*\* da parte mia. ~~Per questo, lascio fuori un uomo col quale non sarei umile, io ora non vado da Enne 2, né seguo Berta. Per lasciare fuori un uomo dinanzi al quale non sarei umile \*\*\* nel mio scrivere? Per questo? Per lasciarlo fuori? O perché, invece, scrivere di Cane Nero, del capitano Clemm, di questi S.S. e militi G.N.R. è in qualche modo scrivere anche di lui dire anche ogni cosa che potrei E perché dire Berta è, in qualche modo e dire anche ogni cosa ~~capita~~ che potrei dire, nel mio odio, di lui?~~*  
(carta 49)

In questo paragrafo estromesso si vede chiaramente come, portando il ragionamento sopra presentato alle estreme conseguenze, si giunga a porre dalla stessa parte il marito e gli altri *nemici*, ma anche Berta, benché solo per un attimo, la frase che la riguarda non è nemmeno conclusa, subito cancellata, potrebbe appartenere a chi il *fascismo* lo pratica apertamente.

Si torni ora al brano mancante sulla carta 48, dove è marcato il grande asterisco.

LXXXVIII – *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 più del suo ferrare cavalli.*  
(colonna 99 – edizione 1945, p. 165)

Si è detto che il brano è molto lungo, dunque non lo si riporta per intero, ma le poche righe richiamate permettono di rendere conto di come esse riportino all'infanzia del protagonista, al rapporto con suo padre che è proposto anche nel capitolo *LXI* (pp. 109-111). Quest'ultimo capitolo appartiene a una sezione in corsivo (*LVII-LXI*, pp. 101-111) in cui si può leggere un'anticipazione della storia

di Berta: il fatto che la protagonista dovesse osservare la morte, sopportare lo sforzo di resistere alla paura, riducendolo poi alla ricerca di un'approvazione, alla conferma dell'essere stata «brava», e, ancora, il rifiuto di essere chiamata moglie da Enne 2, è già tutto presente in quello spazio fantasticato proposto in questi capitoli in corsivo. La “storia di Berta”, dunque è anticipata dalla messa in scena dello stesso rifiuto su cui si chiude.

In quei capitoli corsivi, la rievocazione fantasticata dell'infanzia del protagonista accoglie, infatti, un'ampia rappresentazione della fanciullezza del personaggio femminile, come a volere annunciare che la successiva parte della narrazione sarà incentrata su di lei. Nella mente di Enne 2 ha luogo la rappresentazione di un episodio dell'infanzia della donna, che Berta stessa gli ha probabilmente raccontato, e che egli rievoca, inventando di parteciparvi egli stesso:

*egli è di già nella sua infanzia. È di dieci anni con gli occhi sbarrati a buio, un bambino.  
«E Berta?» gli chiedo.  
Berta aveva tredici anni. Era in un collegio.  
«Vogliamo andare da lei?»  
Una sua compagna, nel collegio, è morta; lei di tredici anni ha scommesso che può vegliare tutta la notte la compagna morta.  
[...] Seduta appiè della cassa non chiusa, Berta ha nei denti la paura. L'abbiamo sempre saputo, lei l'ha raccontato.  
Ma aveva scommesso, non voleva tornare indietro, e lui sempre ha pensato che avrebbe voluto saperlo quand'era bambino: sarebbe corso da lei a tenerle compagnia.  
(carta 9<sup>174</sup> – colonna 60 – edizione 1945, pp. 101-102)*

Enne 2 immagina, dunque, nel presente della propria fantasia, come sarebbe corso da Berta, in quel momento del passato per tenerle compagnia e aiutarla ad

---

<sup>174</sup> Le carte 9-10-11, su cui sono scritti i brani qui citati, sono piuttosto pulite e presentano poche cancellature; non si proporranno dunque tabelle di confronto, dato che la collazione mostra una *sostanziale* corrispondenza testuale.

affrontare la veglia, se solo avesse saputo cosa le stava accadendo. Nella costruzione mentale vagheggia ciò che sarebbe successo:

*Ora siamo, dalla Sicilia, dentro Milano, e lui di dieci anni la chiama. «Berta,» le dice, «non temere. Sono quel ragazzo dell'altra volta.»*  
*«Dio!» Berta dice. «Era così lungo è ora è già finito! È già finito?»*  
*«Sì. È già finito!»*  
*«Durava sette ore e ora è un minuto solo. Ma ho vinto lo stesso, o no?»*  
*«Hai vinto. Hai vinto.»*  
*«Sono stata brava o no?»*  
*«Sei stata brava.»*  
*«Non diranno che ho avuto paura?»*  
*«Non lo diranno.»*  
*«Ma ho avuto paura. Perché posso dirtelo? Posso dirtelo.»*  
*«Sì che puoi dirmelo.»*  
*«Ma che cosa cambia,» Berta dice, «che cosa cambia così la mia vita?»*  
*«Io voglio cambiartela,» lui le dice. «Voglio che non ti accada quello che ti è accaduto.»*  
(carta 9 – colonna 61 – edizione 1945, pp. 102-103)

Il dialogo è solo apparentemente un gioco tra bambini: l'infantile conferma di essere «stata brava» e la preoccupazione per ciò che gli altri possono pensare di lei, non è il semplice ricalcare delle dinamiche infantili, ma rappresenta, in modo stilizzato e acerbo, l'ansia conformistica di Berta. La giovane donna è caratterizzata da questo bisogno di approvazione – l'abbiamo già vista temere di essere una «cattiva donna» – e intorno a questo timore di ricevere denigrazione dagli *altri* ruota la sua incapacità di vedere la verità profonda delle cose e la sua costante indecisione e incapacità di scelta.

Non solo. Questo suo tratto caratteristico emerge qui in una situazione specifica ed estremamente significativa, se la inseriamo nell'intera struttura del romanzo. Berta stava vegliando una compagna di collegio morta così come, più avanti nel testo –lo si è però già visto – si troverà a contemplare i morti fucilati per

rappresaglia ed esposti pubblicamente in Largo Augusto.<sup>175</sup> In entrambi i casi Berta ha paura, reazione più che legittima, e in entrambi i casi la persona alla quale può *dire* questa paura e iniziare a rielaborarla («*che cosa cambia così la mia vita*») è Enne 2, il quale infatti le vuole spiegare il senso e il valore della morte: il suo scopo, infatti, il suo desiderio, è cambiare la vita di Berta, *perché non le accada ciò che le è accaduto*. E cosa le è accaduto? In prima battuta la risposta è senz'altro l'aver sposato un altro uomo, ma questo matrimonio, come si è visto, non è antagonista solo perché impedisce ad Enne 2 di realizzare l'amore che egli prova per Berta. Quel matrimonio rappresenta qualcosa di molto più ampio: è, ancora una volta, l'accettazione passiva delle convenienze e rende manifesto il modo in cui si può essere complici, anche se solo passivamente, di quelle azioni contro la libertà dell'uomo, contro la costituzione di una società fondata su valori di civiltà.

La fantasia di Enne 2 si sposta poi in Sicilia, in quella che sarebbe stata la casa del bambino. Enne 2 presenta Berta alla mamma e alla nonna, dicendo che è sua moglie e ottenendo una pessima reazione da parte della bambina:

*«E tu perché,» lei risponde, «hai dato a intender loro che siamo marito e moglie?»*

*«Tu hai sciupato tutto,» dice lui.*

*«Io?» dice lei. «Tu sei stato!»*

(carta 11 – colonna 66 – edizione 1945, p. 110)

Dalle poche battute citate fin qui emerge come nemmeno nella fantasia Enne 2 riesca a “costruire” una Berta che acconsenta a *restare* con lui, e qui forse in modo ancora meno ambiguo, rispetto al modo in cui si è mossa la Berta adulta, facendole rifiutare apertamente di volere essere anche solo chiamata *sua moglie*. Tutta la descrizione della veglia della compagna morta, e il dialogo fra i protagonisti bambini, fungono quindi da anticipazione alle vicende che sono già

---

<sup>175</sup> Si ricordi ancora che il dialogo con il vecchio è mediato dalla domanda di una bambina, a cui Berta per prima si rivolge.



state analizzate e che specularmente si concludono con il rifiuto di Berta di diventare – nel senso pieno del termine – moglie di Enne 2.

Un'ultima considerazione è da proporre, che, pur non toccando il personaggio di Berta, è necessario riportare a questo punto.

Le sequenze narrative dei protagonisti bambini ambientate in Sicilia, appartenenti ai capitoli LVII-LXI, sono importanti anche perché rappresentano la parte più antica del testo di *Uomini e no*. In particolare si fa riferimento al capitolo LVIII, in cui è messo in scena un fitto dialogo tra la mamma di Enne 2 bambino, la nonna e un fratellino.

Come ha suggerito Raffaella Rodondi, questa porzione di testo coincide largamente con le parti V e VI di un frammento di sceneggiatura teatrale, intitolato *Atto primo* e pubblicato postumo nella rivista «Il Ponte», nel numero del 31 luglio-31 agosto del 1973, interamente dedicato a Vittorini (pp. 1161-1171). La Rodondi chiarisce in termini inconfutabili come occorra «rettificare *in toto* la nota redazionale che accompagna il testo»<sup>176</sup> in rivista, la quale infatti lo ascrive a «un'opera incompiuta nata dalla stessa aspirazione delle *Donne di Messina*»,<sup>177</sup> «da cui, stando sempre alla nota, lo scrittore avrebbe voluto ricavare, con Fabio Carpi e Nelo Risi, una sceneggiatura per un film [...]. Il progetto di traduzione cinematografica riguarda invece [...] le incompiute *Città del mondo*».<sup>178</sup> Aggiunge la Rodondi: «L'abbozzo teatrale del "Ponte" non ha nulla a che fare con l'intricata vicenda delle *Città*» ed è invece «un compendio di motivi vittoriniani [...] da *Conversazione in Sicilia* e, soprattutto, *Uomini e no*»<sup>179</sup> E così prosegue:

---

<sup>176</sup> RAFFAELLA RODONDI, nota 4, a VITTORINI, *Teatro americano*, cit., p. 40.

<sup>177</sup> Nota redazionale a ELIO VITTORINI, *Atto primo*, in «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto del 1973, p. 1161.

<sup>178</sup> RODONDI, nota 4, cit.

<sup>179</sup> *Ibidem*. Analizzando, all'interno del fondo archivistico vittoriniano, i materiali e le carte relative ad *Atto primo* (Centro APICE – Fondo Elio Vittorini; serie 4, documenti e testi: Testi teatrali), si possono eventualmente trovare delle tracce che lo riconducono al *Sempione strizza l'occhio al Frejus* e al *Barbiere di Carlo Marx*. Non è però compito di queste pagine dare conto di questa situazione, ancora tutta da indagare nei suoi dettagli, quanto detto è però utile per retrodatare i materiali agli anni Quaranta e sicuramente a un momento di elaborazione, precedente *Uomini e no*.

Rispondendo, nel 1952, a un'inchiesta promossa dalla rivista sipario, Vittorini dichiarava: «Non ho commedie né edite né inedite. Non ho che parti di romanzo scritte in prima stesura in forma teatrale»<sup>180</sup> [...]. Di qui l'ipotesi, fragile ma non totalmente illegittima, che anche l'*Atto primo* del «Ponte» (o una sua parte), rappresenti una prima redazione di pagine di *Uomini e no*.<sup>181</sup>

Che *Atto primo* ponga le fondamenta strutturali (non tematiche) del romanzo del 1945 sembra molto probabile, anche sulla base di altri aspetti che saranno messi in luce nel prossimo capitolo, in cui si analizza la voce narrante, e che richiameranno l'importanza della già citata sceneggiatura *Our town* di Thornton Wilder. Le parti di dialogo dell'abbozzo teatrale riproposte nel capitolo LVIII, ricreano, infatti, una scena quotidiana dell'infanzia del protagonista, che anche nel romanzo mantiene l'impostazione sceneggiata. Se ne veda solo un esempio, partendo dalla prima battuta da cui è possibile recuperare la corrispondenza tra i due testi:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1166	<i>Uomini e no</i> , 1945, p. 104
LA NONNA: - Smettila scemo. SPETTATORE: - È nervosa. Con chi ce l'ha? AUTORE: - Con mio fratello. SPETTATORE: - Con vostro fratello? Dov'è vostro fratello? AUTORE: - È sotto i fichi d'india steso in terra.	«Smettila scemo,» dice la nonna. «Con chi ce l'ha?» [dice Berta bambina] «Con mio fratello.» [risponde Enne 2 bambino] «Con tuo fratello? Dov'è tuo fratello?» «È sotto i fichi d'india steso in terra.»

E ancora più evidente, nell'impostazione della pagina, sarà la corrispondenza nel dialogo tra la mamma e la nonna:

<sup>180</sup> ELIO VITTORINI, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», a. VII, n. 73, maggio 1952, p. 15; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 638-639. La citazione alla p. 639.

<sup>181</sup> RODONDI, nota 4, cit.

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	<i>Uomini e no</i> , 1945: p. 105
<p>LA NONNA: - E volevo dire che quel ragazzo non mi piace.</p> <p>LA MADRE: - Rubino? Me lo hai già detto.</p> <p>LA NONNA: - Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro...</p> <p>LA MADRE: - Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?</p>	<p><i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i></p> <p><i>«Pippo? Dice la madre. «Me l'hai già detto.»</i></p> <p><i>La nonna: «Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro.»</i></p> <p><i>La madre: «Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?»</i></p>

Si segnala, poi, come il nome Rubino, presente nella redazione di *Atto primo* (è lo stesso nome trasmesso dai fogli autografi, in cui la sceneggiatura è stesa), richiama immediatamente il racconto *La vendetta di Rubino*, che apparve sulla stampa clandestina nel 1944 e poi in «Lettere ed Arti», n. 1, settembre 1945,<sup>182</sup> a conferma di come sia intorno a questi personaggi che l'autore stava lavorando negli anni della Resistenza, e dai quali è sorto anche *Uomini e no*.<sup>183</sup>

Anche il brano mancante sulla carta 48, infine, ha un legame diretto con *Atto primo*, come si nota dal seguente confronto:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	<i>Uomini e no</i> , 1945: pp. 165-166 (BOZZE: colonna 99)
<p>IL PADRE: Un'altra volta le illusioni ci sono crollate addosso. Sono come muri di sabbia. Sono muri di sabbia. E tu che avevi creduto, bambino, a tuo padre uomo, ora dovrai prenderti per questo le busse materne. Per essere venuto con me, figliolo, per avermi seguito...</p> <p style="text-align: right;"><i>Si alza in piedi.</i></p> <p>Mi perdoni ragazzo?</p> <p>AUTORE: Ah, era grande, mio padre! Mi domandò</p>	<p><i>Ogni tanto mio padre faceva questo: scappava di casa a scrivere nelle solitudini. Io lo seguii una volta; [...] lui con gli occhi azzurri che scriveva, io che imparavo, e al ritorno mia madre mi bastonò per me e per lui.</i></p> <p><i>Mio padre, allora, mi domandò perdono per busse avute a causa sua.</i></p> <p><i>Ricordo come fu. Io non gli risposi.</i></p> <p><i>Potevo dirgli che lo perdonavo?</i></p>

<sup>182</sup> Ora in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 836-842. I materiali d'archivio relativi al racconto sono conservati al Centro APICE – Fondo Elio Vittorini; serie 5, testi letterari e saggistici: Racconti editi.

<sup>183</sup> Anche in questa direzione non si intende qui fornire alcuna ulteriore indicazione, in quanto un'analisi tra i testi citati e altri dello stesso periodo è tutta da condurre. Si richiama qui solo il titolo dei racconti che andranno sicuramente coinvolti nell'indagine, oltre al già citato *Una bestia abbraccia i muri: Il vestito dietro la porta*, *L'odore della città come fu lei*, *A solo di radio*, *Il ragazzo del '25*. Questi testi sono tutti editi in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 813-835 e si rimanda alle loro note al testo per ulteriori informazioni sulla storia della loro pubblicazione.

perdono. IL PADRE: - <i>Con voce terribile.</i> Rispondi! Mi perdonerai?	<i>E lui mi disse con terribile voce: «Rispondi! Mi perdoni?»</i>
-----------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------

Su queste prime indicazioni ci si ferma, avendo avuto qui il semplice obiettivo di mostrare, ancora una volta, quanto complessa sia stata a gestazione del romanzo del 1945.

### 3. VARIAZIONI SU ENNE 2 E ALTRI PARTIGIANI

#### 3.1 *L'uomo e il partigiano*

Se per quanto riguarda Berta è possibile parlare di personaggio *chiuso*, poiché su di lei si concentra un fascio di significati compatti e coerenti, che trovano compimento e realizzazione nello spazio-tempo della sua parabola diegetica, per quanto riguarda Enne 2 si dovrà parlare di personaggio *aperto*, in quanto lungo il suo specifico percorso narrativo non si esauriscono tutti i temi e le problematiche che sono legate alla sua fisionomia. Il partigiano protagonista attira, infatti, su di sé una serie di questioni etiche, politiche e metaletterarie che non si risolvono intorno alla sua individualità, ma necessitano – per svilupparne le relative implicazioni e per osservarne le differenti sfumature – di altri “punti di appoggio”, allo scopo di essere analizzate e presentate nel modo più esauriente possibile. Questi sostegni sono dati dal personaggio del Gracco e dall'*io* narrante dei corsivi, e ciò implica che sarà inevitabile, parlando di Enne 2, introdurre queste due soggettività narrative: solo dall'intreccio di significati dati dalle loro tre identità sarà possibile rendere conto delle complesse riflessioni che costituiscono la sostanza finzionale della vicenda del protagonista.

Come è stato per l'avvio del discorso su Berta, anche per quanto riguarda Enne 2 (data la mancanza delle carte manoscritte corrispondenti alle prime 62 pagine dell'edizione del

1945), per i primi capitoli di *Uomini e no*, il confronto potrà essere fatto solo tra bozze e *princeps*.

La comparsa di Enne 2 è immediatamente legata al riconoscimento della donna amata:

II – L'uomo che si era fermato a guardare il libri guardò l'aria, il cielo, vide il sole sui tranvai, vide un tranvai 27 che ripartiva alla fermata della Porta, e nella folla di cui era pieno vide, contro i vetri, il gomito e la spalla di una donna.

Un grande suono allora irruppe in lui; e spinse correndo la bicicletta, attraverso i binari raggiunse la piazza. [...] Un pezzo corse, e mai rivide, nel nero della folla chiusa dentro il tramvai, il gomito e la spalla di una donna per i quali correva. Pure sapeva di non essersi sbagliato, perdurava in lui il grande suono, e da ogni giornata ch'era stata, settembre e ottobre, novembre e dicembre, uno splendore veniva a lui e si univa a quello ch'era ora.

(colonne 1-2 – edizione 1945, p. 6)

Il protagonista è presentato al lettore prima come uomo che come partigiano e, soprattutto, come uomo innamorato, che corre e si infervora per avere intravisto tra la folla un segno della presenza della donna che ama. La dimensione privata, intima, è dunque quella che è privilegiata in apertura di romanzo, in piena coerenza con i contenuti intorno ai quali si sviluppa l'incontro di poco successivo con l'anziana partigiana: Enne 2 è immediatamente proposto come un uomo solo, che soffre e spera per un amore sospeso, fino a quel momento incompiuto e irrealizzato. Il personaggio patisce di una mancanza, rappresentata dall'abito di donna che tiene appeso dietro la porta e che è il simbolo della sua sofferenza e solitudine: Enne 2 è infatti un uomo «con lo Spettro» (p. 18), come afferma perentoriamente Selva. Egli però ha contemporaneamente abdicato alla sua vita precedente, nella quale aveva conosciuto Berta e iniziato la loro relazione, egli ora non ha più «un vero e proprio nome» (p. 11)<sup>1</sup> e, soprattutto, ha cambiato lavoro. Enne 2 ha scelto di schierarsi accanto ai partigiani e di partecipare alla lotta armata per la Liberazione: per lui questa scelta ha comportato un cambiamento radicale.

Negli ultimi capitoli della prima sezione in tondo, XIII-XVII (pp. 25-30) una volta concluso l'incontro con Berta, egli viene immediatamente rappresentato come combattente, mentre coordina un'azione di guerriglia, in cui, insieme ad alcuni compagni,

---

<sup>1</sup> Cfr. capitolo precedente pp. 79-80.

riesce ad uccidere un generale nazista e alcuni suoi uomini. Una volta concluso l'attacco Enne 2, però, ripiomba nella propria desolazione interiore:

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.  
[...]  
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.  
[...]  
Entrò nella sua camera.  
(colonne 17-18 – edizione 1945, pp. 29-30)

I quattro capitoli successivi *XVIII-XXII* (pp. 31-37) corrispondono alla prima sezione in corsivo del romanzo: essi introducono la figura dell'*io* narrante-Spettro e aprono lo spazio dell'interiorità del protagonista.

È opportuno fermarsi a considerare in che modo è costruito il passaggio dal tondo al corsivo. Una breve premessa: nell'ultimo paragrafo del capitolo precedente si diceva che molto dell'impostazione di *Uomini e no* è dovuto alla costruzione dell'abbozzo di sceneggiatura *Atto primo*, il quale a sua volta recupera dei moduli rappresentativi che sono della commedia *Our town* Thornton Wilder.<sup>2</sup> Oltre a ciò che si è detto, l'analogia tra i due testi si fonda sul fatto che i tre atti di *Our town* si aprono e si chiudono su un lungo monologo dell'autore, che entra in scena, sul palco, e si rivolge agli spettatori introducendo e commentando quanto è stato o verrà rappresentato dagli attori. Tutto ciò è ripreso in *Atto primo*, dove, tuttavia, al monologo è sostituito un dialogo tra autore e regista e spettatore.<sup>3</sup>

*Uomini e no*, invece, con i suoi capitoli in corsivo che accompagnano, commentano, aprono e chiudono i brani diegetici, recupera in modo più diretto la forma compositiva di *Our town*. Così Elio Vittorini:

---

<sup>2</sup> Per il testo dell'opera teatrale si fa qui riferimento alla seguente traduzione italiana: THORNTON WILDER, *Piccola città*, trad. it. di ALESSANDRA SCALERO, Roma, Elios Editore, s.d. ma 1946.

<sup>3</sup> Ritornando rapidamente alle ultime tabelle del capitolo precedente, si noterà come Enne 2 bambino è nel ruolo dell'*autore* e Berta in quello dello *spettatore*: la posizione di Enne 2 nei confronti dell'*autore* sarà precisata nel corso di questo capitolo. Il fatto che invece Berta prenda il posto dello *spettatore*, avvalorata l'ipotesi secondo la quale la donna è la rappresentante di un pubblico, di lettori, nel caso di *Uomini e no*, a cui le riflessioni sulla *quotidiana pratica di fascismo* sono espressamente rivolte.

A ben legare insieme in una sostanza verbale l'azione dei personaggi Wilder pone pertanto sulla scena un attore in frac, *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 («Basta così, signori, grazie!») per farlo riprendere indietro nel tempo di dieci anni o avanti di due giorni. Tutto si svolge sotto la bacchetta magica di quest'astratta figura, e si svolge magicamente, è prodotto magico, pur non avendo nulla in sé di straordinario.<sup>4</sup>

La funzione di questa «astratta figura» è espressamente quella di «star nella trama e dirigere gli avvenimenti, supplire con qualche spiegazione a quello che ancora manca»<sup>5</sup> ed è evidente come essa «aggetti verso il più intenso “scrittore-spettro”»<sup>6</sup> dei brani in corsivo di *Uomini e no*.

L'analogia tra le due figure probabilmente non può essere portata oltre, perché, come vedremo, l'*io* dei corsivi del romanzo vittoriniano si caricherà di molteplici e ulteriori significati, ma senz'altro è interessante segnalare a quali letture lo scrittore si sia ispirato.<sup>7</sup>

Nei capitoli in tondo si è in presenza di un narratore onnisciente, eterodiegetico, che è testimone di quanto accade ai personaggi, lasciando trasparire la propria presenza solo nelle zone di descrizione, di commento, di spiegazione. In particolare, la voce narrante di *Uomini e no* allarga la dimensione della rappresentazione spingendola, attraverso metafore e similitudini, in una direzione più ampia, generando un contatto tra la messa a

---

<sup>4</sup> ELIO VITTORINI, *Teatro americano*, in «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 35-38. La citazione alla p. 38.

<sup>5</sup> ELIO VITTORINI, *Atto primo*, in «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio - 31 agosto 1973, p. 1162.

<sup>6</sup> RAFFAELLA RODONDI, nota 4 a VITTORINI, *Teatro americano*, cit., p. 40.

<sup>7</sup> Per proseguire l'analisi dell'interna «struttura drammaturgica» di *Uomini e no*, si veda GIUSEPPE LUPO, *La resistenza mancata di "Uomini e no". Dal romanzo di Vittorini al copione teatrale di Crovi e Vaime*, in *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 105-123. È interessante a questo proposito riportare un'affermazione di Anna Panicali, in cui è possibile intravedere l'importanza che hanno le parti corsive nello stabilire il grado di teatralità implicito nel romanzo, teatralità che si estende, dunque, ben oltre i rapidi dialoghi dei capitoli tondi: «Di Uomini e no fu realizzata un'intelligente riduzione teatrale che ha concesso molto spazio ai corsivi e ha fatto dello Spettro un vero e proprio personaggio» (PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 199). Si segnala inoltre il saggio di GIUSEPPE VARONE, «L'impressione di parlare, di essere attivo, di partecipare». Il «teatro-conversazione» di Elio Vittorini, «Rivista di letteratura teatrale», a. 2011, n. 4, pp. 171-183.



fuoco su una singola situazione narrata e la prospettiva universale a cui essa può ricondursi. Basti richiamare quanto nella precedente citazione dal romanzo era stato tralasciato, per comprendere quanto qui affermato:

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 ed entra nel deserto.

[...]

Entrò nella sua camera.

(colonne 17-18 – edizione 1945, pp. 29-30)

Inoltre, come si è visto nel capitolo dedicato a Berta, la presenza del narratore è ben evidente nel momento in cui compaiono discorsi indiretti liberi accompagnati dalla descrizione o dall'esplicita spiegazione di quanto sta avvenendo nell'animo del personaggio.

La voce narrante dei capitoli in corsivo riprende la tensione lirica di entrambi questi momenti, caricandola su un sé che diventa espressamente un *io*:

*XVIII – L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui, e appena sono solo, nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui.*

*«Sono qui,» gli dico, «Enne 2.»<sup>8</sup>*

(colonna 18 – edizione 1945, p. 31)

---

<sup>8</sup> Anche lo Spettro chiama il protagonista con il nome in codice, benché lui conosca il suo passato e il suo vero nome. Così prosegue infatti la citazione: «Questo è il suo nome di ora, come ora lo chiamano i suoi, ma egli ne ha avuti altri, e io li ho conosciuti, io l'ho chiamato, in dieci anni, con tutti i nomi che ha avuti.» (p. 31).

Di fronte a queste poche righe emerge chiaramente come la posizione della voce narrante si complichino inevitabilmente: si tratta dell'*io* di uno scrittore, che si comporta in modo speculare al proprio personaggio, con il quale costruisce un dialogo diretto, tipograficamente marcato attraverso l'uso di virgolette.

I piani finzionali a questo punto si scompaginano, moltiplicandosi e sovrapponendosi: il procedimento oltrepassa la modalità rappresentativa del muto dialogo di Berta con i morti, in cui la costruzione di un discorso diretto restava all'interno della dimensione finzionale attanziale e il dialogo stesso era tra personaggi, tra Berta e i morti. Inoltre il colloquio si sviluppava nella mente della protagonista femminile ed era la trasposizione verbale (la traduzione) di un movimento psicologico. A marcare come si trattasse di un avvenimento interiore interveniva la scelta di proporre i dialoghi in forma diretta senza l'uso delle virgolette e benché, anche in quel caso, la presenza della voce narrante si manifestava attraverso l'uso del pronome *io* e dei *verba dicendi*, il narratore si atteneva al proprio ruolo e alla propria posizione extradiegetica, non interagendo direttamente con i personaggi, ma raccontando le loro azioni e i loro pensieri.

Un primo elemento da portare ora all'attenzione è il fatto che l'*io* narrante dei corsivi si dichiara espressamente simile al protagonista: entrambi condividono alcune condizioni "esistenziali" che saranno di volta in volta poste in rilievo.

*«Sono qui,» gli dico, «sono tornato.»*

*La sua faccia è bianca. È steso vestito sul letto, con le scarpe ai piedi; e ha gli occhi chiusi. Dorme? Ha la sigaretta accesa in bocca; non dorme. Ma sembra che io lo tormenti. Crede che io sia un fantasma, lo Spettro della cosa che c'è tra lei e lui, o forse della Separazione da lei; e ogni volta, quando entro da lui, mi tratta in principio, come se davvero fossi un fantasma, quel suo Spettro.*

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

(colonna 18 – edizione 1945, p. 31)

Attenendosi a queste prime affermazioni dell'*io* narrante si registra una sostanziale identità di fisionomia con il protagonista: sono simili, uno però scrive, l'altro no. Ma le due soggettività si muovono su due piani di realtà ben distinti: uno è scrittore, in uno

spazio finzionale molto stretto, che tende a sbilanciarsi verso il reale biografico dell'autore, l'altro è soggetto scritto, appartenente a un sottomondo narrativo dai più certi confini. Proprio in virtù di questa posizione ambigua l'*io* narrante introduce alla metanarrazione.

Il primo aspetto su cui si intende però portare l'attenzione è il motivo per cui l'*io* narrante misura la propria identità con Enne 2. Si è letto poco sopra come al momento del suo primo apparire, nelle prime righe del capitolo XVIII, l'*io* narrante dichiara di volere scrivere «*della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui*» e in apertura della seconda sezione in corsivo, con il capitolo XXVII, si aggiunge un altro fondamentale dettaglio:

XXVII – *Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna [...].*  
(colonna 26 – p. 45)

e ancora, poco oltre:

XXVIII – [...] *Io so cosa vuol dire quello che ha fatto [...].*  
(colonna 27 – edizione 1945, p. 46)

XXIX – *Io so che non può; conosco il deserto in cui egli è ora [...].*  
[...] *Ma io non voglio che scrivere di lui e della sua cosa.*  
(colonna 28 – edizione 1945, p. 48)

L'identità si fonda, quindi, innanzitutto, sul fatto che l'*io* narrante, che è nominato anche come Spettro,<sup>9</sup> ha in comune con il protagonista il vissuto sentimentale, di cui primariamente, dichiara di volere parlare. Per ciò che riguarda questa prima parte del romanzo è sufficiente fermarsi al fatto che l'*io* dei corsivi condivide la stessa esperienza d'uomo del protagonista, perché proprio su questa condivisione si fonda la possibilità della costruzione della fantasticheria apparentemente consolatoria di Enne 2.

«*Non ti lascio solo,» gli dico. «Non ti sono amico?»*  
[...]

---

<sup>9</sup> Nel testo dell'edizione del 1945 di *Uomini e no*, non c'è uniformità nella grafia della parola "spettro", la quale in alcuni casi ha l'iniziale maiuscola, in altri casi minuscola. Qui si sceglie di usare la lettera maiuscola ogni volta che lo Spettro indica la voce narrante, resta minuscolo se invece si riferisce alla lontananza tra Enne 2 e Berta. Nelle citazioni si segue fedelmente il testo del 1945.

«Io posso fare molto per te.»  
 [...]
 «Lo sai che cosa vorrei?»  
 «Che cosa?» io gli domando.  
 «Un giorno della mia infanzia.»  
 [...]
 «Ma con una differenza.»  
 «Che differenza?»  
 «Con la cosa tra me e lei.»  
 «Come?» gli chiedo. «La tua infanzia e questa cosa insieme?»  
 «Ma non è reale.»  
 «È due volte reale.»  
 «Tu di allora?» gli dico. «E tu di ora?»  
 «Io nella mia infanzia,» egli mi dice. «E nella mia infanzia anche lei. La cosa nostra in un giorno di allora.»  
 (colonne 18-19 – edizione 1945, pp. 32-33)

Di fronte a queste battute non è possibile concordare con quella parte della critica che considera i corsivi di *Uomini e no*, come luoghi in cui si cede spazio alla memoria del protagonista, alla rievocazione della sua infanzia *tout court*: il procedimento messo in atto non è quello del ricordo o della contemplazione del ricordo, ma quello più complesso della fantasticheria.<sup>10</sup> Il modo in cui essa prende forma non potrebbe essere meglio spiegato rispetto a quanto già dice il dialogo tra Spettro e Enne 2 sopra trascritto, ma in particolare il recupero dell'espressione «due volte reale» di *Conversazione in Sicilia* impone che ci si soffermi sui meccanismi narrativi e cognitivi che soggiacciono a queste parti testuali.

Innanzitutto, la costruzione di questa voce dialogante “sotto forma di Spettro” con il protagonista, permette – in prima, ma non esclusiva istanza – che siano rappresentabili sulla pagina i conflitti interiori di Enne 2, i suoi desideri, le sue paure, le sue fragilità. Inizialmente la voce ha il compito di accompagnarlo in una dimensione fantasticata che possa permettergli di evadere dalla realtà presente, dalla sua privazione, dalla «mancanza di lei» da dieci anni. Enne 2, con l'aiuto dello spettro, ricrea, infatti, una finzione per potere trovare sollievo dalla propria solitudine presente. La fantasticheria da lui cercata è,

<sup>10</sup> Riferendosi ai corsivi Anna Panicali e Edoardo Esposito, più volte citati, utilizzano il termine *flashback*, mentre anche Vittorio Spinazzola parla di «fantasticherie regressive» (VITTORIO SPINAZZOLA, «Uomini e no», ovvero amore e resistenza, in *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312. La citazione a p. 308).

da un lato, un ritorno all'infanzia, dall'altro, però, alla rievocazione degli spazi e dei paesaggi siciliani, si affianca la proiezione del desiderio della vicinanza con Berta. Una realtà doppia formata da una dimensione di memoria che si intreccia con quella del desiderio: «due volte reale», un'espressione che – si diceva – proviene direttamente da *Conversazione in Sicilia*:

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

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 66)

Se la quarta dimensione è il tempo, per Vittorini esso si manifesta sul piano della memoria o del desiderio. Nel caso di Silvestro si assiste alla sovrapposizione tra ciò che il personaggio sta vivendo nel presente del viaggio con i ricordi del passato; tra essi, però, si inserisce la consapevolezza nel frattempo raggiunta. Si tratta, dunque, di tre elementi, anche se apparentemente sembrano due. Per Silvestro non si mette in moto solo un confronto tra presente e passato, ma, in mezzo, a creare una relazione, una direzione, un tipo di attenzione o anche solo una domanda, c'è la maturità di un giovane uomo che si interroga sul mondo che lo circonda, per potere capire come agire, come compiere delle scelte e divenire uomo pienamente.<sup>11</sup> Anche nel caso di Enne 2 sono tre elementi ad essere messi in relazione tra loro: la memoria dell'infanzia; il desiderio di modificare il presente; il presente stesso, come dato incontrovertibile. In questo caso l'alchimia si

---

<sup>11</sup> Il passaggio esistenziale che Vittorini racconta è quello da una prima giovinezza, non più adolescenza, alla «giovinezza matura [...], che implica l'inserimento definitivo nell'esistenza collettiva e che richiede, dunque, l'assunzione precisa di un ruolo sociale» (BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 60).

complica perché la modificazione del presente viene pensata come conseguenza di un'alterazione del passato, Enne 2, cioè, immagina che se avesse conosciuto Berta fin dall'infanzia, lei non sarebbe diventata moglie di un altro. Ad ogni modo, il definire queste fantasie «due volte reali» è un'espressione che serve a spiegare la complessità di un'esperienza, dal punto di vista di chi la sta vivendo. E soprattutto indica che, all'interno di essa, il soggetto sta rielaborando una parte di sé e del proprio vissuto con la quale è ancora in conflitto. Silvestro troverà uno scioglimento, Enne 2 no.

Per entrambi i personaggi, però, un punto di partenza imprescindibile per compiere questo percorso interiore, il punto di riferimento e il momento della propria esistenza a cui bisogna tornare, è l'infanzia. Alla base di questo necessario confronto non c'è uno spicciolo freudismo, ma una visione della fanciullezza che a Vittorini è giunta, più che dalla psicanalisi, dalla letteratura.<sup>12</sup>

Per restare all'interno degli echi di e da *Conversazione in Sicilia*, si capisce che per l'autore l'infanzia ha innanzitutto il valore di “deposito di universali”: avere «il cuore» dell'infanzia, infatti, corrisponde ad avere il cuore di tutto il mondo,<sup>13</sup> e ripensare alle esperienze di quando si era bambini, quelle portate dai libri in particolare, equivale a sentire su di sé le esperienze di tutti gli uomini:

È una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le *Mille e una notte* in special modo. Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 166)

Il percorso di Silvestro in *Conversazione* è, dunque, paradigmatico per ogni uomo: occorre ripensare al luogo, fisico e affettivo, da cui siamo partiti e chi siamo stati per comprendere chi siamo noi ora, e come il mondo è diventato. È un percorso non facile e

---

<sup>12</sup> «Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro, di cui non sapremmo privarci senza abbandonare i nostri medesimi pensieri, senza sacrificare il nostro mestiere. Noi lo vediamo distintamente senza affatto confonderlo con Freud, senza spiegarlo con la psicanalisi» (ELIO VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», a. 1, n. 28, 13 ottobre 1929, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 121-125. La citazione alle pp. 124-125).

<sup>13</sup> «avendo il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo.» (VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 188).

occorrono uno stimolo, per decidersi a partire, e delle guide con cui viaggiare. Silvestro riceve la lettera di suo padre e incontrerà molte persone durante il suo tragitto:

Allora giunse una lettera di mio padre.

Riconobbi la calligrafia sulla busta e non l'aprii subito, indugiai in quel riconoscimento, e riconobbi che ero stato bambino, avevo pur avuto, in qualche modo, un'infanzia.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 9)

E ancora:

e così mi venne una scura nostalgia di riavere in me la mia infanzia.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 12)

È la stessa nostalgia che prende Enne 2, solo che, nel caso di questo protagonista della Resistenza, l'infanzia resta confinata in un luogo mentale dove rifugiarsi attraverso le fantasticherie – attraverso le quali la guida è lo Spettro, la voce narrante<sup>14</sup> – e non apre alla possibilità di un viaggio verso un luogo geograficamente rintracciabile. La differenza sta in questo: l'azione di Silvestro è il suo viaggio verso la Sicilia e la sua infanzia; l'azione di Enne 2 è la lotta contro il fascismo. In questo secondo caso, dunque, il ritorno ai luoghi dell'infanzia è solo una proiezione mentale, mentre per Silvestro era la lotta a essere un desiderio astratto.<sup>15</sup>

Enne 2 mette in atto, quindi, l'azione che a Silvestro era impedita: Silvestro si era chiuso in sé, negli «astratti furori»,<sup>16</sup> per difesa, e sentiva il bisogno di recuperare il

---

<sup>14</sup> Per riconoscere nello Spettro un ruolo di guida, si citino solo alcuni brevi passaggi di uno dei primi capitoli corsivi: «Entriamo in un giardino. [...] Vediamo vetri di finestre, e sui vetri sole. Io mi avvicino. / «Non avviciniamoci alla casa,» egli dice. / Ma è con me». (p. 34)

<sup>15</sup> «Quando gli «astratti furori» trovarono, con *Uomini e no*, il modo di depositarsi nei concreti furori del mondo offeso, «la quiete nella non speranza» divenne per Vittorini la speranza nella non quiete. Era capovolto il tempo, che rivelava non più dentro di sé quello spazio bianco, quell'immoto nucleo interno, quell'eternità, ma appunto, fuori, quella sempre più spinta non quiete che manteneva viva la speranza proprio nel dichiararsi non quiete. [...] «La forza della propria disperazione d'uomo» è di assomigliare alla speranza, di mostrarsi simile all'azione, di agire in un personaggio, di assomigliarlo per sentirne tutta la dissomiglianza.» (PIERO BIGONGIARI, *L'uomo e lo spettro*, «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967, pp. 121-127. La citazione a p. 122).

<sup>16</sup> Cfr. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 7. Giuseppe Lupo individua nell'occorrenza che ha questo sintagma (nell'*incipit* di *Conversazione*, nelle righe introduttive di *Americana* e nell'editoriale che apre «Il Politecnico») la possibilità di considerare il «periodo compreso tra la fine degli anni Trenta e la guerra come a una fase segnata dall'impossibilità di agire, dal desiderio frustrato di impegno,

contatto con la vita. Enne 2 invece agisce, vive e combatte ogni giorno, e proprio per questo sente disperatamente la mancanza di una donna da amare: come unica difesa contro questa sofferenza c'è il rifugio nella fantasticheria, al chiuso della sua stanza. I meccanismi che muovono i due personaggi sono uguali ed opposti: Silvestro ha una donna e una famiglia, ma vive come se tutto capitasse molto lontano da lui; non è felice a causa di una acquisita passività inerte che è l'unica difesa in un momento storico e politico violento in cui non c'è ancora lo spazio per una reazione pratica. Enne 2 invece lotta per conquistare la felicità collettiva, finalmente quello spazio si è aperto, ma soffre il fallimento della propria dimensione privata, intima. Ancora una volta è chiaro che l'utopia ha come requisito indispensabile l'equilibrio fra le due dimensioni, come Selva insistentemente ripete.

Il personaggio di Enne 2 è, dunque, costruito, sotto questo punto di vista, *e contrario*, rispetto al personaggio di Silvestro, proprio perché la visione del mondo che sostiene la scrittura di Vittorini, porta a volere rendere riconoscibile l'interdipendenza tra la felicità individuale e quella sociale. La validità di questa visione emerge immediatamente se si leggono in parallelo i due romanzi.

Tornando ai brani corsivi di *Uomini e no*, si osservi come, all'interno di essi, Enne 2 costruisca insieme allo Spettro una scena immaginaria con lo scopo di darsi un momentaneo ed effimero riposo: immagina di conoscere Berta fin da bambino, per impedire che lei incontri successivamente il futuro marito. È un atteggiamento psicologico elementare, creare proiezioni fantastiche in cui il soggetto possa trovare temporaneo sollievo dalle fatiche e dalle sofferenze quotidiane. Ed è anche il solo meccanismo che tiene insieme due delle cose che, stando alle parole di Silvestro, rendono bello il mondo: «Memoria e fantasia»,<sup>17</sup> quegli elementi, cioè, che per Vittorini sono anche alla base delle opere letterarie.

Questo meccanismo della produzione di fantasticherie, però, viene piegato dall'autore a un diverso obiettivo. I corsivi, apparentemente consolatori, divengono, infatti, luoghi di riflessioni profonde sia sulla natura umana e sul senso delle cose, sia sull'azione diegetica che è stata rappresentata nei capitoli precedenti. I corsivi, infatti, nel corso del testo si

---

dall'appuntamento con la storia rinviato ad annate successive. [...] nella condizione di astrazione Vittorini individua la resa alla non-civiltà.»; LUPO, *Vittorini politecnico*, cit., p. 24.

<sup>17</sup> VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 183.



staccheranno dalla mente angosciata di Enne 2 per aprire uno spazio in cui la voce narrante si muove in completa autonomia: non sempre queste parti avranno come punto di avvio le fantasticherie del protagonista, creando dei brani su cui si inseriranno riflessioni morali o metanarrative.

Si consideri però, ora, il primo corsivo che rappresenta il primo incontro fantasticato fra Enne 2 bambino e la piccola Berta.<sup>18</sup> Il bambino la chiama per nome, proprio come ha fatto l'adulto nell'incontro avvenuto poche ore prima. Si confrontino i due brani:

«Si Berta,» egli disse.  
(p. 10)

V – Lei per la prima volta si voltò, da quando era salita in canna. Si voltò a guardarlo.  
«Puoi chiamarmi Berta?»  
«Oh, Berta! Perché non potrei chiamarti Berta? Tu sei Berta.»  
«E tu?» Berta chiese. «Tu chi sei?»  
«Non sai più chi sono?»  
«Come ti chiami ora?»  
«Come sempre. Ho il mio nome e il mio cognome.»  
«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?»  
«Ora non ho un vero e proprio nome.»  
«Dimmi come ti chiamano.»  
«Enne 2.»  
«Enne 2? Non posso chiamarti Enne 2.»  
«Te l'ho detto non è un vero e proprio nome.»  
«Prima avevi un vero e proprio nome.»  
«Prima facevo un altro lavoro.»

*«Berta,» la chiama il bambino.*  
*[...] Lei di dieci anni si è fermata sui pattini. «Come sai il mio nome?» gli dice.*  
*«Lo so anche scrivere,» il bambino dice.*  
*«Ah, sì?» dice lei di dieci anni. [...] Poi chiama i suoi compagni, i ragazzi urlanti. [...] I ragazzi circondano il bambino.*  
*«Sai il suo nome?»*  
*«Lo so,» il bambino dice.*  
*I ragazzi girano intorno a lui, come indiani sui pattini.*  
*«Dimenticalo,» dicono. Gli girano intorno e quasi cantano. «Sai il suo nome? Dimenticalo. Lo sai? Dimenticalo.»*  
*Anche lei di dieci anni è tra loro: gli fanno, sui pattini, una danza della morte intorno.*  
*«Ora basta,» il bambino dice.*  
*«Che cosa?» dice lei di dieci anni.*  
*«Io sono nei Gap,» il bambino dice.*  
*«Mandali via, o li faccio fuori.»*  
*«Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?»<sup>19</sup>*

<sup>18</sup> Anche queste parti in cui il protagonista torna alla propria infanzia potrebbero risentire dell'influenza di *Our town* e in particolare dell'atto terzo (già citato in 2.4, per quanto riguarda il dialogo dei morti), in cui la giovane donna appena morta chiede di tornare per un giorno in vita, di rivivere una giornata e sceglie un giorno della sua infanzia (il suo dodicesimo compleanno). Anche in questo caso la percezione della donna potrebbe essere descritta come «due volte reale» (cfr. WILDER, *Our town*, cit., pp. 119-129).

<sup>19</sup> In bozze si leggono altre due battute a conclusione di questo dialogo, che sono state tolte probabilmente per eliminare un diretto riferimento alla sparatoria descritta nei capitoli precedenti, il quale sarebbe risultato troppo divergente rispetto al tono allusivo della rappresentazione corsiva, caricando ulteriormente il già forte riferimento ai Gap:

«Io sono nei Gap,» il bambino dice. «Mandali via o li faccio fuori.»  
~~«Che cosa?» dice lei di dieci anni.~~

«Perché hai cambiato lavoro?»  
«Vorresti che non avessi cambiato lavoro?»  
«Ho paura di quest'altro lavoro. Tu sei stato di nuovo con lo spetro...»  
(p. 11)

(pp. 35-36)

*«Non voglio che continui. Non voglio che accada quello che è accaduto. Non voglio che incontri quell'uomo. voglio fermarla!.»*

*Lei di dieci anni getta allora un grido e indietreggia, chiude su di noi la vetrata. «Tu non puoi che spaventarla,» io dico.*<sup>20</sup>

(p. 37)

Due sono gli aspetti da sottolineare: da una parte la fantasticheria ritorna sui momenti più importanti degli incontri precedenti, dall'altra è però evidente come non sia affatto compensatrice dei fallimenti e delle delusioni reali, ma, anzi, sembra ribadire con maggiore amarezza.<sup>21</sup> Berta bambina non riconosce Enne 2, non gli si avvicina, chiama invece altre persone a deriderlo e a isolarlo. Anche in questa proiezione lei gli sfugge, e al bambino viene intimato di dimenticarla. D'altra parte, possiamo osservare, partendo da questo primo corsivo, la tecnica sulla quale poi anche altri si costruiscono: si prende un elemento narrativo presente nei precedenti capitoli tondi e lo si amplifica. L'amplificazione avviene su due livelli: uno emotivo, come si vede in questo caso, in cui la paura di Enne 2 di perdere Berta, di non riuscire ad averla, si rappresenta nel coro dei ragazzi che lo allontanano da lei. Il bambino reagisce nella fantasia dicendo che appartiene al Gruppo di azione partigiana, cosa che è evidentemente una reazione incongruente (anche all'interno di una proiezione immaginifica) e che può ottenere solo il risultato di allontanarlo ancora di più da Berta:<sup>22</sup> la bambina non capisce, infatti, di cosa

---

~~«Mandali via,» il bambino dice. «Non hai visto che cosa ho fatto a quel ragazzo biondo?»~~

«Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?»  
(colonna 21 – edizione 1945, p. 36)

<sup>20</sup> Su queste parole si chiude la prima sezione corsiva e a prova del fatto che la paura di Berta è una sua caratteristica che la determina e che condiziona lo sviluppo diegetico, si noti come in bozze siano tolte due ultime battute che avrebbero reso questo finale meno netto:

«Tu non puoi che spaventarla,» io dico.  
~~«Che diavolo avevi?» chiese poi la madre a lei di dieci anni.~~  
~~«Niente! Niente!» lei rispose.~~  
(colonna 22 – edizione 1945, p. 37)

<sup>21</sup> La stessa amarezza si rintraccia nei corsivi che preludono allo svolgimento della “storia di Berta”.

<sup>22</sup> È questo l'unico caso in cui la sigla Gap non è sostituita con “gruppo”, “noi”, “lotta”, forse a volere accentuare l'effetto straniante di quest'affermazione del bambino. Potrebbe però eventualmente anche

lui stia parlando, come la Berta donna ha paura di quella sua attività e non si comprometterebbe mai a sua volta con i partigiani. La stessa cosa accade al termine del gruppo di corsivi in cui si è letta l'anticipazione della storia di Berta (cfr. cap. 2.5); nella stessa direzione possono anche intendersi i capitoli del muto dialogo di Berta con i morti e anche il commento corsivo al grido lanciato da Enne 2 di fronte all'ennesimo e definitivo abbandono da parte della donna amata.

Lo spazio corsivo caricato emotivamente confonde paure e avvenimenti, desideri e vaghe consapevolezza del personaggio protagonista (o di Berta, ma il muto dialogo è l'unica eccezione),<sup>23</sup> riuscendo a trasmettere la sua condizione umana più profonda, più intima, fragile e incerta. Il fallimento della cercata compensazione è indicativo della complessità di questo sovrapporsi di sentimenti, desideri, paure e del tentativo di rifiutare una realtà evidente. L'attraversamento delle zone di umanità profonda è, del resto, lo scopo principale a cui l'autore stesso destinava le parti corsive del testo, come già più volte di è visto citando l'aletta della sovraccoperta della prima edizione.

La dimensione più intima è, dunque, nella prospettiva di Vittorini, anche quella più universale: è a questa universale comunanza tra gli uomini che l'autore continuamente tende, ed è dentro questa tensione che acquista un profondo valore il ritorno all'infanzia. All'interno di essa ogni uomo può riconoscersi e trovare il punto di incontro che lo unisca agli altri uomini, che possa essere il punto di partenza per il superamento delle divisioni e delle incomprensioni. La radice della speranza di Vittorini nei confronti del genere umano risiede proprio nel credere gli uomini tutti uguali al fondo delle loro passioni e dei loro sentimenti: questa identità ancestrale è ciò che può garantire una concordia tra gli uomini, perché tutti hanno gli stessi desideri di base, soffrono le stesse pene e cercano la stessa felicità. Su questa base è possibile edificare la società futura.<sup>24</sup>

Io conoscevo questo e più di questo, potevo comprendere la miseria  
di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio.  
E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo?

---

trattarsi di una disattenzione: benché la correzione d'autore sulle bozze sia molto meticolosa, l'ipotesi non può essere esclusa.

<sup>23</sup> Il fatto che a Berta sia concesso lo spazio corsivo che altrimenti resta di prerogativa esclusiva di Enne 2 o della voce narrante potrebbe essere interpretato come prova del fatto che Berta si stia avvicinando al "campo morale" di Enne 2, cosa che rende il suo animo partecipabile; della sua interiorità, cioè, in quel momento si può *dire*.

<sup>24</sup> «Vittorini ha convocato l'innocenza, come furore, in mezzo alla colpa novecentesca, le ha dato la forza di non combaciare con nulla, nemmeno col proprio ricordo», BIGONGIARI, *L'uomo e lo spettro*, cit., p. 116.

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

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 141)

L'altro livello sul quale procede l'amplificazione portata avanti nei corsivi è invece quello metaletterario. In questo caso l'amplificazione non è di carattere lirico, legata quindi alla dimensione emotiva, ma è un allargamento dei confini narrativi al fine di sottoporre il testo a un'analisi dall'interno. È in questa direzione che la voce narrante si pone come autonoma rispetto al personaggio Enne 2.

Su questo si tornerà più avanti, per ora di si osservi invece un altro aspetto legato a questi primi capitoli corsivi. Il deserto e la sete,<sup>25</sup> connotano la dimensione esistenziale nella quale è immerso il protagonista di *Uomini e no*: nella prima parte del romanzo è questo l'elemento su cui si muove la materia narrativa. Si è visto, infatti, come Enne 2 sia presentato prima come uomo che come partigiano: è dunque la sua dimensione affettiva e sentimentale a definirlo.<sup>26</sup> Nel corso del romanzo il lettore è portato a ipotizzare che la partecipazione alla lotta da parte di Enne 2 abbia come motivazione la sua disperazione interiore, e così viene rimarcato da Vittorini stesso, come si è visto, nella nota che accompagna il libro<sup>27</sup> e come annunciato dall'affermazione di Berta dopo che ha saputo che lui ha cambiato lavoro: «Sei stato di nuovo con lo Spettro...» (p. 11).

Il deserto e la sete, dunque, come mancanza della donna amata: dimensione intima e privata che però, grazie alle parole di Selva, riusciamo immediatamente a porre in strettissima relazione con le azioni pubbliche e sociali che l'uomo compie. Si è già detto e si tornerà a ripeterlo, perché il motivo sotteso a tutto il romanzo è l'osservazione del modo in cui la dimensione umana del singolo interagisce con la dimensione politica

---

<sup>25</sup> Così infatti nel primo dialogo con lo Spettro:

«Sei stanco?»  
«Cammino sempre. Ho sete.»  
[...]  
«Sei come gli assetati nei deserti.»  
(colonna 18 – edizione 1945, p. 32)

<sup>26</sup> «Era anche lui (Enne 2) un uomo pacifico e semplice, malgrado la sua faccia disperata», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 128.

<sup>27</sup> «C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo.», VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta, *Uomini e no*, 1945, cit.

collettiva. L'equilibrio precario su cui si reggono queste due dimensioni, non solo è tematizzato, ma va direttamente a dare forma alla struttura testuale: si è già detto ed è un fatto assodato, infatti, che i capitoletti scritti tipograficamente in tondo raccontano le vicende pubbliche o di relazione interpersonale, mentre quelli scritti in corsivo mostrano, almeno nella prima parte del testo, la vita interiore del protagonista e le implicazioni morali delle sue azioni. I brani che affrontano l'interiorità del personaggio, costruiscono però un gioco di specchi molto complesso: all'interno dei corsivi la voce narrante diviene essa stessa personaggio e dialoga mentalmente, si potrebbe dire, con il proprio personaggio, Enne 2.

Entrando nel testo dei corsivi, si è notato come l'urgenza primaria avvertita dalla voce narrante è quella di raccontare della *cosa* che c'è tra Enne 2 e una donna. Il pretesto della scrittura viene, dunque, posto nella dimensione intima e affettiva: è la stessa dimensione sulla quale il romanzo si è avviato. Il primo oggetto narrativo dichiarato, sia dai primi capitoletti di azione diegetica, sia nel primo corsivo di riflessione metanarrativa, è l'amore, proprio perché Enne 2 viene presentato prima come uomo, nel suo rapporto amoroso con una donna, che come combattente.

Tutta la sfera privata dei sentimenti viene analizzata e riproposta nella prospettiva di quella congiunzione che si vuole operare tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e il collettivo: «azioni e sentimenti bruciano a una passione unica».<sup>28</sup> Ciò che in questo libro è affrontato è, quindi, la riflessione su quelle intime ragioni che portano un uomo a uscire da se stesso e a combattere per il raggiungimento di qualcosa che abbia valore per sé e per gli altri. Il filtro dei sentimenti privati non può essere tralasciato perché da lì ogni uomo parte per compiere le proprie scelte, è dal proprio vissuto, infatti, che ognuno elabora un'idea (per quanto grossolana o semplicistica) di mondo.

Ecco che allora meglio si comprendono le domande poste a “bruciapelo” da Selva, ecco che meglio si inquadra la relazione fra lo spettro della separazione (a cui alludeva Berta) e il lavoro di Enne 2, ed ecco che si spiega l'insistenza della voce narrante nel dichiarare che vuole scrivere non di altro se non «di lui e della sua cosa» (p. 48).

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

### *3.2 Il confronto con i compagni e con il Gracco*

Se nella relazione con Berta si definisce la posizione morale e sentimentale di Enne 2, nel rapporto che egli intrattiene con i compagni partigiani si definisce la sua posizione sociale. Innanzitutto occorre ripetere come sulla professione di Enne 2, sulla sua provenienza, sul suo passato civile, il romanzo resti molto reticente, a partire anche dal fatto che dichiaratamente non sono detti il nome e il cognome anagrafici del protagonista. Gli unici dati che sono forniti al lettore si riducono a una rapida frase del primo capitolo, che però descrive un'azione e quindi non determina, in un primo momento, alcuna caratteristica della sua persona o personalità:

Un uomo si fermò davanti al banco dei libri; portava una bicicletta per mano.  
(colonna 1 – edizione 1945, p. 5)

Un altro minimo dettaglio presente nelle prime pagine aiuta a comporre un quadro coerente di descrizione del protagonista: nel capitolo XIII si dice infatti che Enne 2 nasconde la pistola «nella tasca del soprabito» (p. 25), indumento che non rientra tra quelli che abitualmente identificano un operaio.

A partire dal citato capitolo XIII e nei seguenti XIV-XVI si intuisce che egli sia a capo di un gruppo partigiano; in seguito, solo nel capitolo XXXII e nei seguenti, si dice espressamente che Enne 2 è il «capitano» (p. 50). In bozze, infatti, è stato tolto un primo riferimento al suo incarico all'interno dei gruppi partigiani: nella scena del primo scontro

armato, dei capitoli XIV-XVII (pp. 25-30), infatti, è eliminato un vocativo, giudicato forse troppo ossequioso.

«Allora, ~~capitano?~~»  
 «Ve l'ho mostrato ieri. Escono a mezzogiorno...»  
 «Mancano tre minuti, ~~capitano.~~»  
 (colonna 15 – edizione 1945, p. 25)

In questo modo le prime parti del romanzo sono lette senza questo riferimento. Enne 2, dunque, è un personaggio che non viene descritto, ma fatto agire all'interno di certi ambienti: questa tecnica è caratteristica dello stile narrativo di Vittorini ed è usata anche per la rappresentazione degli altri personaggi. Enne 2, in particolare, agisce in due luoghi: in strada o in una stanza. La camera è il momento della solitudine e dell'interiorità per eccellenza, ma anche durante i combattimenti, o i momenti in comune con gli altri compagni, Enne 2 resta distaccato: egli esercita il proprio ruolo, restando isolato sul piano della relazione umana. Gli incontri con Berta sembrerebbero strapparli a questa emarginazione probabilmente volontaria, ma sono solo attimi che poi fuggono e lo fanno ricadere nel suo intimo *deserto*.

Enne 2 appare, infatti, nel corso del testo, sempre distante dagli altri compagni partigiani e tale aspetto è accentuato dagli interventi correttori presenti sulle bozze. I pochi passaggi testuali in cui si intravedeva una sua sintonia simpatetica con i compagni, socialmente umili e culturalmente semplici, sono eliminati.

CARTE 4-5	BOZZE: colonne 48-49	EDIZIONE 1945: p. 83
Dalla cantonata di Porta Romana giungevano le voci della pattuglia ch'era ferma là, parlando forte, ma anche si sentivano cani che abbaivano e rumori di automobili, rumori di camion, <b>si sentiva il ragno coprifuoco che si sfregava l'uno contro l'altra le zampe.</b> Alla prima svolta piegarono di	Dalla cantonata di Porta Romana giungevano le voci della pattuglia ch'era ferma là, parlando forte, ma anche si sentivano cani che abbaivano e rumori di automobili, rumori di camion, <del>si sentiva il ragno coprifuoco che si sfregava l'uno contro l'altra le zampe.</del> Alla prima svolta piegarono di	Dalla cantonata di Porta Romana giungevano le voci della pattuglia ch'era ferma là, parlando forte, ma anche si sentivano cani che abbaivano e rumori di automobili, rumori di camion. Alla prima svolta piegarono di nuovo verso il grande viale di circonvallazione. E nel viale, come vi furono,

<p>nuovo verso il grande viale di circonvallazione. E nel viale, come <del>vi giun</del> vi furono, *** trovarono luna viva su entrambi i lati, ma anche <del>trovarono</del> i grandi <del>tendoni neri degli</del> alberi neri e le alte siepi che correvano nel mezzo tra due linee del tram.</p> <p>Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, *** strette e in ombra. Portati i suoi uomini in una di esse, Enne 2 disse loro: «Potevamo riunirci prima delle nove tutti <u>nella rimessa delle</u> dove sono le macchine. Ma <u>è meglio rischiare uno scontro con una pattuglia che rischiare un recapito di più superare* di più</u> <sup>29</sup> ogni cosa in più che si conosce è un motivo in più di essere tormentato quando uno vien *** preso. Meglio rischiare uno scontro con una pattuglia.»</p> <p>Egli sempre ripeteva loro questo vecchio avvertimento. Era come se si rammaricasse di non aver mostrato loro tutta la fiducia che pur aveva di loro; e sempre l'uno o l'altro di loro rispondeva:</p>	<p>nuovo verso il grande viale di circonvallazione. E nel viale, come <del>vi giun</del> vi furono, *** trovarono luna viva su entrambi i lati, ma anche <del>trovarono</del> i grandi <del>tendoni neri degli</del> alberi neri e le alte siepi che correvano nel mezzo tra due linee del tram.</p> <p><del>Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, strette e in ombra. Portati i suoi uomini in una di esse, Enne 2 disse loro: «Potevamo riunirci prima delle nove tutti dove sono le macchine. Ma ogni cosa in più che si conosce è un motivo in più di essere tormentato quando uno vien preso. Meglio rischiare uno scontro con una pattuglia.»</del></p> <p><del>Egli sempre ripeteva loro questo vecchio avvertimento. Era come se si rammaricasse di non aver mostrato loro tutta la fiducia che pur aveva di loro; e sempre l'uno o l'altro di loro rispondeva: «Si capisce.»</del></p> <p><del>Rispose «si capisce» il Foppa, ed Enne 2 soggiunse: «Dammi la</del></p> <p><i>«Dammi la bicicletta,» disse Enne 2 a Figlio-di-Dio. «Vado a posarla e vengo con le macchine.»</i></p> <p><i>Erano in una delle piccole strade che dal viale salivano verso il bastione; Enne 2 stava per muoversi, ma una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna. Un uomo alto</i></p> <p style="text-align: center;">31</p>	<p>trovarono luna viva su entrambi i lati, ma anche i grandi alberi neri e le alte siepi che correvano in mezzo tra le due linee del tram.</p> <p>«Dammi la bicicletta,» disse Enne 2 a Figlio-di-Dio. «Vado a posarla e vengo con le macchine.»</p> <p>Erano in una delle piccole strade che dal viale salivano verso il bastione; Enne 2 stava per muoversi, ma una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna. Un uomo alto ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>29</sup> La parte conclusiva della frase cancellata testimonia almeno due ripensamenti.



<p>«Si capisce.» Rispose «si capisce» il Foppa, ed Enne 2 soggiunse: «Dammi la bicicletta Figlio-di-Dio. Vado a posarla e vengo con le macchine. Ma mentre stava per muoversi una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione. Un uomo alto ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>	<p><del>bicietta — Figlio-di-Dio. Vado a w<sup>30</sup> posarla e vengo con le macchine.</del> <del>Ma mentre stava per muoversi una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione. Un uomo alto</del> ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

E ancora:

CARTA 50	BOZZE: colonne 135-136	EDIZIONE 1945: p. 225
<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?» <b>Ancora pensava ai suoi compagni morti come se fosse più vicino a loro, quasi un po' perduto anche lui, e al tempo stesso gli pareva di essere sul punto di perdersi in un modo che lo avrebbe allontanato da ogni cosa al mondo e persino da loro.</b> *** Sarebbe stato andar via da Milano il suo modo di perdersi? Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>	<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?» <del>Ancora pensava ai suoi compagni morti come se fosse più vicino a loro, quasi un po' perduto anche lui, e al tempo stesso gli pareva di essere sul punto di perdersi in un modo che lo avrebbe allontanato da ogni cosa al mondo e persino da loro.</del> <del>Sarebbe stato andar via da Milano il suo modo di perdersi?</del> Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>	<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?» Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>

<sup>31</sup> La frase è interamente riscritta a mano, con inchiostro blu scuro, da Vittorini, nel margine in alto della colonna 49.

<sup>30</sup> Refuso.

L'effetto che si ottiene è un acutizzarsi della solitudine umana di Enne 2, il quale appare incapace di avere, con chi ha intorno, rapporti che non si riducano all'adempimento della sua carica; i suoi compagni stessi affermano:

«Che cosa sappiamo noi del capitano? Noi non sappiamo nulla del capitano. Egli è il più vecchio di tutti noi [...]»  
(colonna 35 – edizione 1945, p. 59)

Quest'ultimo dato anagrafico è più significativo per inquadrare la posizione dei partigiani che quella del protagonista, dato che già attraverso il primo colloquio con Berta si era intuita la sua età: infatti chi pronuncia questa frase sono i compagni più giovani, mentre un altro, di età più avanzata lo considera un «giovanotto» (p. 59). Ad ogni modo, conta rilevare come Enne 2 stia con i compagni unicamente per lo scopo dell'organizzazione o della conduzione del combattimento, poi è solo. È esemplare una delle poche scene collettive, in cui Enne 2, pur essendo tra agli uomini del proprio gruppo, arretra alla posizione di comparsa, lasciando a loro di condurre la conversazione. La scena si svolge nella casa di una compagna, maestra elementare, in cui Enne 2 e altri partigiani si ritrovano prima di un'azione di guerriglia; il protagonista, dopo essere «stato in giro per i preparativi dell'azione» (p. 62), chiede di potere avere qualcosa come cena e si ritrova a mangiare da solo. Mentre gli altri chiacchierano di cose senza apparente importanza, forse in piedi nella stanza, Enne 2 resta seduto al tavolo, intento a mangiare in silenzio. Come sempre nella scrittura di Vittorini, i dialoghi tra i personaggi più umili sono costruiti sulla continua ripetizione di frasi e argomenti che tornano su se stessi, senza una vera e propria progressione.

Enne 2 mangiava fritte le due uova, senza il pane.  
«Come fai a mangiarle senza il pane?» Scipione gli chiese.  
Guardavano, Foppa e lui, il padellino, guardavano la faccia di Enne 2, poi si guardavano l'un l'altro. Soggiunse Scipione: «Meglio pane senza uova che uova senza pane.»  
«Perché?» il Foppa disse. «Io preferirei uova senza pane, piuttosto che pane senza nulla.»  
«Io no,» disse Scipione. «Se dovessi scegliere tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»  
(colonna 38 – edizione 1945, p. 63)

La seconda parte di quest'ultima battuta corrisponde alle prime parole della prima carta conservata nel fascicolo "Uomini e no, manoscritto", degli archivi di APICE. Da questo momento in poi l'analisi del testo della *princeps* può avvalersi dei dati critici forniti anche dalle carte manoscritte, anche se, per le parti qui considerate, sugli autografi ci sono poche varianti significative, mentre gli interventi più importanti sono presenti sulle prime bozze di stampa.

«Invece io sceglierei uova sole.»  
«Tra il pane da solo,» Scipione disse, «e qualunque altra cosa da sola io sceglierei sempre il pane.»  
Disse il Foppa: «Io sono tutto il contrario.»  
«Scegliresti qualunque altra cosa?» disse Scipione.  
«Al posto del pane solo?» il Foppa disse. «Oh sì! Sceglierei sempre qualunque altra cosa.»  
«Anche aringa arrostita?»<sup>32</sup>  
«Anche aringa arrostita.»  
«Anche formaggio gorgonzola?»  
«Anche formaggio gorgonzola.»  
(carta 1 – colonna 38 – edizione 1945, p. 63)

In questa scena, Enne 2 resta estraneo al dialogo dei compagni partigiani. L'impressione che resta del personaggio è quella di un uomo incapace di avere un rapporto diretto e non conflittuale con il livello elementare dell'esistenza. La scena, infatti, è tesa alla rappresentazione della semplicità d'animo dei compagni di lotta e – significativamente – Enne 2 non vi partecipa. Egli, infatti, è un partigiano arrovellato, che pone domande ed è irrequieto.

Il lettore sa della complessità d'animo di Enne 2 fin dal primo gruppo di capitoletti corsivi del romanzo: Enne 2 è un uomo tormentato da una storia d'amore irrisolta e da continue domande sul senso di ciò che gli accade intorno; è diviso tra scatti di volontà o di resa che sono uguali nelle motivazioni e opposti nei risultati. Il tentativo di riappacificazione con se stesso e con il mondo passa attraverso la partecipazione alla lotta

---

<sup>32</sup> ««Come hai fatto a riconoscermi?» dissi io. / Mia madre rideva. [...] Venne odore di aringa ad arrostire [...] Si andò [...] di là nella piccola cucina dove il sole batteva su ogni cosa. In terra, dentro una pedana di legno, c'era acceso un braciere di rame. L'aringa vi arrostita sopra, fumando, e mia madre si chinò a voltarla.» (VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 63-64).

resistenziale, attraverso lo sforzo di comportarsi e agire «come gli uomini semplici fanno». Egli resta fin qui un personaggio con un'identità sfuggente: non sufficientemente aderente alle cose per potere combattere motivando con una «risposta semplice» le proprie scelte, e non sufficientemente distaccato per potere restare solamente chiuso in una stanza ad osservare quel che accade.

La sua fisionomia inizia però a meglio definirsi con la comparsa del personaggio del Gracco, che compare proprio all'inizio di questa sequenza in tondo, nel capitolo XXX: è dal confronto con questa figura, saggia, compatta e incrollabile, che sono meglio definibili le caratteristiche del protagonista, in virtù anche del fatto che il raffronto tra i due personaggi è messo in atto dalla stessa voce narrante, come vedremo più avanti nel paragrafo 3.4.

Nel capitolo XXX, dunque, tra i partigiani che si sono dati appuntamento, c'è una «vecchia conoscenza di confino che [Enne 2] rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato in Spagna, che era stato valoroso nelle brigate internazionali» (p. 49). È interessante soffermarsi immediatamente sulle correzioni apportate dall'autore sulle prime bozze in colonna che riguardano questi paragrafi. In bozze si leggono frasi che sono lì sopprese e che, anche in questo caso, confermano come la direzione delle correzioni proceda, da un lato ad allontanare un reverenziale forse, ma anche affettuoso, atteggiamento dei compagni nei confronti del loro capitano (in coerenza con quanto si è detto prima), dall'altro a eliminare un riferimento concreto all'attività del Gracco.

BOZZE: colonna 28	EDIZIONE 1945: p. 49
<p>Era una vecchia conoscenza di confino che rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato valoroso nelle Brigate Internazionali, <del>e che ora aveva una grande parte nella direzione della lotta armata,</del> ma non supposeva di incontrarlo lì quella sera. <del>Lieto di questo, Enne 2 guardava lui senza quasi ascoltare le congratulazioni che gli altri tre gli rivolgevano per l'azione del giorno prima.</del></p>	<p>Era una vecchia conoscenza di confino che rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato in Spagna, valoroso nelle Brigate Internazionali, ma non supposeva di incontrarlo lì quella sera.</p>

Si segnala anche che la frase «Sapeva ch'era stato in Spagna» è stata sicuramente introdotta in seconde bozze, allo scopo di rafforzare lo spessore etico del Gracco.

La comparsa di questo personaggio, solleva una serie di nodi problematici cruciali e, a conferma di ciò, basti aggiungere che proprio in concomitanza con il suo arrivo Enne 2

pone una domanda fondamentale, come se fosse la presenza del vecchio amico a permettergli di esprimere profondi quesiti morali.

BOZZE: colonna 29	EDIZIONE 1945: p. 51
«Mi domando,» disse Enne 2, «che cosa penserei se fossi uno di loro.» «Se fossi uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti?» «Se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati.» I tre uomini si guardarono, e poi lo guardarono. <del>«Noi non possiamo domandarci queste cose.»</del> <del>«Ma se io fossi uno di loro? Se fossi dieci di loro? Sarei contento che i patrioti colpiscano?»</del> «Noi non abbiamo il diritto di domandarcelo.»	«Mi domando,» disse Enne 2, «che cosa penserei se fossi uno di loro.» «Se fossi uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti?» «Se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati.» I tre uomini si guardarono, e poi lo guardarono. «Non abbiamo il diritto di domandarcelo.»

Queste correzioni sembrano essere volte solo all'eliminazione di una ripetizione; si prosegua dunque con la citazione:

«Ma se io fossi uno di loro? Se fossi uno dei quaranta che saranno fucilati domattina? Che me ne sembrerebbe di dovere essere fucilato con altri trentanove per quattro canaglie che i patrioti hanno tolto di mezzo?»

Baffi Grigi si alzò in piedi.

«Vuoi dire,» disse «che non vale la pena sacrificare dieci dei nostri per ogni colpo che diamo al nemico?»

Dall'angolo dove stava in disparte, la vecchia conoscenza di Enne 2 si avvicinò al tavolo. «Non ti ricordi,» disse a Enne 2, «quando non avevamo niente per colpire? Ognuno di noi avrebbe dato la propria vita per potere distruggere la millesima parte di un cane fascista, pensavamo che valesse la pena versare il sangue di mille di noi perché un cane fascista vi affogasse dentro. Volevamo la lotta. Ora è a lotta che abbiamo.»

(colonne 29-30 – edizione 1945, p. 51)

Ecco dunque motivata l'introduzione del personaggio del Gracco: quest'uomo è il legame tra il passato e il presente, ha partecipato alla Guerra di Spagna, ha combattuto contro il fascismo franchista nel momento in cui in Italia non erano ancora maturi i tempi della lotta. Quando erano i tempi di Silvestro. Ora invece anche in Italia si può

combattere per la libertà e la giustizia, e l'esperienza vissuta in Spagna può insegnare molto.

Ovviamente lo scontro tra partigiani e fascisti ha delle ripercussioni pesanti sul piano umano e Enne 2 lo sottolinea, ponendosi dal punto di vista di chi la lotta non la fa concretamente, ma di chi la subisce e ne paga le conseguenze dirette. Perché non tutti i cittadini sono partigiani e non tutti sono solidali con loro, non tutti li sostengono. E sono però padri di famiglia, onesti lavoratori, giovani ingenui o anziani provati dalle lunghe privazioni. Che risposta umana si può dare alla loro morte? Alle loro sofferenze? Qual è il senso del sacrificio di ogni singolo morto?

È questo il primo tema, sollevato già anche da Selva, che il Gracco deve affrontare, perché non basta la risposta di azione che dà Enne 2. Questi reagisce, infatti, con rabbia:

«dobbiamo fare di più [...] Colpire di più [...] Colpire fino a  
stordirli. Non lasciare loro il tempo di eseguire le rappresaglie. [...]»  
(colonna 30 – edizione 1945, pp. 51-52)

La risposta di Enne 2 non esaurisce la complessità della questione ed è implicitamente fallimentare, perché non sarà mai possibile impedire qualunque ritorsione contro i civili, prevenendole sempre. La domanda posta era di carattere morale e necessita, dunque, dell'apertura di uno spazio di confronto più ampio. Questa breve citazione però consente di puntualizzare un aspetto del personaggio Enne 2: non è lui che può risolvere le questioni intellettuali o morali poste all'interno del romanzo. Enne 2 è il personaggio che vive e agisce, consapevole solo fino a un certo punto di se stesso, avvolto da insoddisfazioni risolte in fantasticherie irrazionali e inconcludenti.

Il ruolo di Enne 2 è inoltre anche quello reso evidente nell'altro breve passo sopra citato: porre le domande, senza formulare delle risposte. Il compito di proporre delle analisi, che magari non sono definitive, ma che forniscono una prima ipotesi di senso viene, invece, lasciato al Gracco e al narratore, il quale si sovrappone a quest'ultimo personaggio nel momento in cui alcune domande, inserite sotto forma di discorso indiretto libero, sono focalizzate su di lui, mostrando come la voce narrante si inserisca nel suo punto di vista. Tale sovrapposizione conferma il ruolo che è stato affidato al Gracco: essere il portatore del punto di vista di un intellettuale, dunque, all'interno del piano propriamente finzionale. Sia detto inoltre che il Gracco, pur essendo un partigiano

con esperienza non è mai rappresentato mentre agisce, ma solo nel ruolo dell'osservatore. La sua fisionomia esemplare ma statica, quasi quella di un'icona morale, è accentuata dalle revisioni manoscritte presenti sulle prime bozze di stampa.

Innanzitutto, proprio nei primi capitoletti in cui il suo personaggio è introdotto, Vittorini decide di intervenire [FIGURA 12] con alcune correzioni per diminuire la quantità di informazioni sul Gracco e per ridurre al minimo la rappresentazione della sua dimensione storica, trasformandolo in pura voce, come Ezechiele in *Conversazione*:

BOZZE: colonne 32-33 <sup>33</sup>	EDIZIONE 1945: p. 55
<p>«Quanti uomini in tutto?»                      «Dodici al massimo. [...] la vecchia conoscenza disse che voleva lui quei due posti per un suo compagno e per sé.                      «Cosa?» disse Baffi Grigi. «Tu?»                      «Tu Gracco?» disse Occhi di Gatto.  <del>Uno che era il capo nella lotta per tutta l'Italia non doveva esporsi in un'azione che riguardava soltanto Milano.</del>  <del>L'uomo Gracco sorride: «Per una volta posso farlo,» disse.</del>  <del>Non vi erano azioni che non riguardassero qualche luogo in particolare, ma non vi erano azioni che non riguardassero insieme tutta l'Italia.</del>                      «E poi,» disse, «questo ragazzo e io siamo vecchi amici. Vogliamo parlare dei nostri anni di confino. Vero, Enne 2?»  <del>«Ma andando con lui,» disse Baffi</del></p>	<p>«Quanti uomini in tutto?»                      «Dodici al massimo. [...] la vecchia conoscenza disse che voleva lui quei due posti per un suo compagno e per sé.                      «Cosa?» disse Baffi Grigi. «Tu?»                      «Tu Gracco?» disse Occhi di Gatto.                      L'uomo Gracco li fermò prima che potessero continuare. Disse: «Questo ragazzo e io siamo vecchi amici. Vogliamo parlare dei nostri anni di confino. Vero, Enne 2?»                      Discussero i particolari tecnici dell'azione, fissarono il luogo e l'ora dell'appuntamento per le automobili, e si salutarono; cominciarono, uno alla volta, ad andarsene.</p>

*L'uomo Gracco li fermò prima che potessero continuare. Disse: «Questo*

<sup>33</sup> Sulle carte 32-33 sono anche tolti o alleggeriti i riferimenti alle armi possedute dai partigiani:

~~«Andare in due automobili,» disse Enne 2. «Mitragliatrici al posto accanto all'autista, e gli altri armati di mitragliatori. Il tribunale sarà nella sala al primo piano. Due uomini ogni macchina, con le mitragliatrici. [...]~~  
 (colonna 32 – *Uomini e no*, 1945, p. 54)

Andarono alle macchine, parlarono della loro capacità, della loro velocità, del modo in cui ~~le due mitragliatrici erano già state piazzate~~ nel posto accanto all'autista.  
 (colonna 33 – *Uomini e no*, 1945, p. 56)

Le correzioni sulla colonna 32 sono delle cancellature, mentre le parole cancellate sulla colonna 33, sono sostituite da quanto scritto accanto sul margine, a mano con inchiostro nero, da Vittorini: “era già stata piazzata una piccola mitragliatrice”.

<p><del>Grigi, «tu ti togli il merito dell'azione.»</del></p> <p><del>«Niente paura per questo,» il Gracco disse. «Vero, ragazzo, che non hai paura per questo? Io vado con lui come uno qualunque dei suoi uomini. Ai tuoi ordini, ragazzo,» disse. «E dopo,» soggiunse, «lo metteremo a capo dei Gap di Milano.»</del></p> <p><del>«Noi pensavamo,» disse Voce d'Agro, «di metterlo a riposo per un po' di tempo.»</del></p> <p><del>«Sicuro,» il Gracco disse. «Lo metteremo anche a riposo per un po' di tempo.»</del></p> <p>Discussero i particolari tecnici dell'azione, fissarono il luogo e l'ora dell'appuntamento per le automobili, e si salutarono; cominciarono, uno alla volta, ad andarsene.</p>	<p style="text-align: right;">VIVE<sup>34</sup></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

Due le conseguenze di questo taglio. Da una parte, in questo modo, il Gracco può rappresentare la funzione di un semplice punto di vista sulle cose, essendo meno coinvolto nelle relazioni con gli altri personaggi, essendo slegato da ruoli e funzioni precise, potendo quindi sembrare quasi un'apparizione la cui funzione è quella di interrogare i fatti e le persone.<sup>35</sup> Dall'altra, è eliminato sia il riferimento a una potenziale carriera di Enne 2, che aprirebbe una dimensione pratico-concreta, che viene sempre allontanata e limitata al minimo per questo riguarda la posizione del protagonista e, insieme a questa, l'accenno al fatto che i compagni di Enne 2 già pensavano di metterlo a riposo. Quest'ultimo dato è, probabilmente, parso all'autore ancora ingiustificato a quell'altezza narrativa.

<sup>34</sup> La cancellatura condotta sulle ultime parole della frase è rimossa dal convenzionale «vive».

<sup>35</sup> Gracco è infatti stato inserito, nel precedente capitolo, tra i personaggi «messaggeri» (si veda 2.1, p. 64).



**FIGURA 12:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: colonna 32.



Si osservi ora come sia attraverso la tecnica dell'indiretto libero che sono introdotte le domande del Gracco e, in conseguenza, sollevati interrogativi esistenziali e morali cruciali. Il Gracco, in questi capitoli in particolare, è l'«interrogante e insieme il testimone del dialogo».<sup>36</sup>

I capitoli XXX-XXXIII, sono impostati come una scena fissa, in cui i personaggi chiacchierano e in cui il commento del narratore è ridotto al minimo. I successivi XXXIV-XXXIX sono invece costruiti in modo da lasciare maggiore spazio alle descrizioni dei personaggi e alle domande sulla loro condizione umana e di combattenti. I partigiani, infatti, aspettano l'ora dell'attacco, divisi in gruppi, in luoghi diversi, e la loro frammentazione spaziale permette alla voce narrante di “scivolare” da un gruppo all'altro, avendo come filo conduttore le domande poste dal Gracco. Il percorso si avvia nel capitolo XXXIV, in cui il Gracco raggiunge Orazio e Metastasio, posizionati su due automobili in una rimessa:

I due in attesa sembravano fratelli: giovani entrambi, bruni entrambi, in tuta entrambi e giacca di cuoio, senza nulla sul capo; e lo esaminarono alla luce della luna, poi, richiusa la porta [dell'automobile], a quella delle loro lampade tascabili.

«Bravo,» uno gli disse.

E guardava i fili bianchi tra i suoi capelli; pareva glielo dicesse per quei fili bianchi.

(colonna 33 – edizione 1945, p. 56)

In questo modo si ottiene sia la descrizione dei giovani partigiani, la quale fonda un'iconografia che resta più o meno invariata anche per gli altri compagni, e, allo stesso tempo, è confermato quanto già si era presupposto sull'età del Gracco e sull'autorità che la sua esperienza può rappresentare agli occhi dei ragazzi. Quest'ultimo, poi, pone ai due giovani delle domande, per sapere chi sono, cosa fanno. Ma subito la riflessione si allarga:

BOZZE: colonna 34	EDIZIONE 1945: pp. 57-58
Perché quei due giovani avevano da fare con dei mitragliatori? I loro interessi erano semplici, pacifici. <del>Essi non avevano</del>	Perché quei due giovani avevano da fare con dei mitragliatori? I loro interessi erano semplici, pacifici; né

<sup>36</sup> PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 200.

<p><del>ambizioni, non volevano diventare dei capi</del>, né era accaduto loro personalmente nulla che li spingesse alla disperazione. Perché prendevano parte a una lotta che <del>doveva sembrar loro disperata? Perché anche loro si trovavano presi in quel duello a morte?</del></p> <p>Il Gracco era curioso.</p>	<p><i>esigeva di combattere con la forza della disperazione?</i></p>	<p>era accaduto loro personalmente nulla che li spingesse alla disperazione. Perché prendevano parte a una lotta che esigeva di combattere con la forza della disperazione?</p> <p>Il Gracco era curioso.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La direzione della prima correzione tende a semplificare ulteriormente la rappresentazione dei compagni, fissandola unicamente sugli aggettivi “semplici e pacifici” che risuoneranno all’interno del testo come degli epiteti. La seconda modifica inserita a mano nei margini del foglio, invece, sembra volere richiamare quanto espresso nella *Nota* d’autore, posta al termine del romanzo, in cui si parla di Enne 2 del fatto che ha messo «*al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d’uomo*».<sup>37</sup> ai partigiani è richiesta la stessa cosa. Eppure, in questa correzione si perde una maggiore dimensione di significato, che emergeva chiara nella prima lezione. La frase fatta introdotta in bozze, infatti, impedisce di cogliere un altro aspetto che in origine era stato considerato dall’autore: non c’è solo la disperazione personale, che può portare un uomo a mettere a rischio la propria vita, ma c’è anche la consapevolezza del fatto che la lotta in sé possa essere priva di speranza, che possa condurre alla morte. E, dunque, Vittorini, attraverso il Gracco, si chiede, come mai, uomini che non avevano motivi personali per rischiare, scelgono di compromettersi nel combattimento?

Ad ogni modo questa domanda fondamentale – perché hanno scelto di combattere? – resta al momento sospesa. Il nuovo capitolo XXXV sposta i riflettori su un altro gruppo di partigiani che stanno discutendo sul fatto che uno di loro, Coriolano, insiste nel portare con sé, nei vari rifugi, la moglie e i figli. Questa scelta gli viene rimproverata dai compagni, che non possono non considerarne la pericolosità. Egli però non può farne a meno, e l’unica risposta che sa opporre è un timido e insicuro «non so». Il «non so» di Coriolano impedisce che ci sia una separazione manichea tra chi dice “non so” e chi invece sa dichiarare i motivi delle sue scelte. Non sono, dunque, solo i personaggi negativi o vili a portare incertezza e inconsapevolezza, ma anche tra i partigiani ci sono queste persone. Implicitamente l’introduzione di questa asimmetria lascia intendere che, ovunque, possono esserci individui non pienamente consapevoli del proprio ruolo e della

<sup>37</sup> VITTORINI, *Nota a Uomini e no*, 1945, cit., p. 265.

situazione che li circonda e questo è un altro dei temi proposti all'interno dei capitoli qui considerati. E però evidente che seguirà un differente giudizio morale a seconda della parte nella quale costoro di lasciano, inconsapevolmente, trascinare, perché, oltre un certo limite, un'umana indignazione e una reazione di contrasto dovrebbero scattare anche nel più sprovveduto essere umano, il quale porta comunque sempre su di sé una dose di responsabilità.

I capitoli XXXVI e XXXVII<sup>38</sup> sembrano avere semplicemente lo scopo di mostrare la dimensione intima e privata di questi partigiani, di dire come siano persone comuni, con una forma di moralità istintiva ma solida e schietta:

XXXVI – Coriolano era un uomo semplice; aveva una faccia aperta e buona, e spesso diceva: «Io non so».

Ma anche Mambrino aveva una faccia buona, l'aveva tonda e buona. E Barca Tartaro l'aveva ferma e buona. Pico Studente l'aveva acuta e buona. Tutti questi uomini erano semplici, erano pacifici, semplici, e i due giovani delle macchine, Metastasio e Orazio, erano come loro.

(colonna 36 – edizione 1945, p. 60-61)

Ecco ribadita l'iconografia dei partigiani di cui si parlava poco sopra: le correzioni in bozze rafforzano, infatti, con efficacia l'immagine del «personaggio collettivo»<sup>39</sup> che essi costituiscono.

È possibile introdurre una riflessione sulla descrizione schematica e manichea che fissa i caratteri dei personaggi partigiani, da una parte, e dei fascisti e nazisti dall'altra. I compagni «erano giovani e lieti con occhi che ridevano», «avevano capelli bruni che luccicavano al sole dell'inverno, come pelo bruno di animali» (pp. 25-26). Hanno quindi un'iconografia di riferimento che è quella del mondo animale, semplice e selvaggio, *feroce*, che porta però in sé la *purezza* e la *serietà*.<sup>40</sup>

I compagni, così come Enne 2, non hanno dei veri e propri nomi, ma dei soprannomi che si ispirano ai loro tratti fisici: è l'uso già visto in *Conversazione*, per cui molti personaggi incontrati da Silvestro durante il viaggio sono indicati attraverso un elemento

---

<sup>38</sup> Quest'ultimo è il capitolo della solitaria cena di Enne 2.

<sup>39</sup> SPINAZZOLA, «*Uomini e no*», *ovvero amore e resistenza*, cit., p. 303.

<sup>40</sup> Sono ancora una volta le parole forgiate sulle letture degli americani e sul cui valore si è già detto nel capitolo precedente.

del loro aspetto. I primi sono Con i baffi e Senza baffi, ma l'*usus* onomastico vittoriniano, come è noto, caratterizza molti dei suoi testi. Lo stesso procedimento nomenclatorio si rileva anche in *Uomini e no*, per cui si incontrano Occhi di Gatto, Baffi Grigi, Testa Rasa mentre sono stati invece eliminati in bozze l'appellativo Voce d'Agro e Occhio Losco, sempre riferiti a Occhi di Gatto, ma evidentemente giudicati "dispersivi",<sup>41</sup> così come superflua deve essere sembrata la similitudine presente ancora sulle bozze e trascritta nella tabella successiva. Gli altri appellativi, che proprio in bozze saranno soppressi, aiutano però a comprendere come funziona il meccanismo nomenclatorio di Vittorini:

BOZZE: colonna 31	EDIZIONE 1945: p. 53
<p><del>Occhi di Gatto poteva, a tratti, chiamarsi anche Voce d'Agro.</del>            «Venti uomini?» <del>egli quasi</del> <i>Occhi di Gatto</i> esclamò.  <del>esclamò: «Venti uomini per un'azione come quella di ieri mattina?»</del>            [...]            «Ha ragione?» Occhi di Gatto esclamò. «Occorrono venti uomini?»  <del>Anche Occhio Losco egli poteva a tratti chiamarsi. La palpebra si abbassava su uno dei suoi occhi verdi, e vibrava sul bianco dell'occhio, batteva sull'occhio come una farfalla disperata.</del>  <del>«Venti uomini?» esclamò.</del>            «Essi,» Enne 2 rispose, «prevedono il colpo che pensiamo di dar loro. [...]»</p>	<p>«Venti uomini?» Occhi di Gatto esclamò. «Venti uomini per un'azione come quella di ieri mattina?»            [...]            «Ha ragione?» Occhi di Gatto esclamò. «Occorrono venti uomini?»            «Essi,» Enne 2 rispose, «prevedono il colpo che pensiamo di dar loro. [...]»</p>

Poco oltre è ripetuta la definizione dei tratti caratteristici dei partigiani, mentre sono portate avanti le domande del Gracco, il quale ancora una volta – si può parlare anche in questo caso di epiteto – è definito *curioso*.

Essi avevano ognuno una famiglia: un materasso su cui volevano dormire, piatti e posate in cui volevano mangiare, una donna con cui volevano stare; e i loro interessi non andavano molto più in là di questo, erano come i loro discorsi.

<sup>41</sup> Sulla colonna 31 – da cui si sta citando – l'appellativo Occhi di Losco è infatti sostituito con Occhi di Gatto, rendendo univoca la sua identificazione.

Perché ora lottavano?

Perché vivevano come animali inseguiti e ogni giorno esponevano la loro vita? Perché dormivano con una pistola sotto il cuscino? Perché lanciavano bombe? Perché uccidevano?

Gracco era curioso degli uomini: voleva conoscere il perché delle loro cose.

(colonna 36 – edizione 1945, p. 61)

Di nuovo si insiste:

Anche Scipione e Foppa erano uomini semplici e pacifici. Scipione aveva moglie e figli, Foppa aveva forse una ragazza, un tempo andava tutte le sere al cinematografo, e avevano entrambi la faccia buona.

L'avevano ferma, tranquilla, e nella fermezza buona.

(colonna 37 – edizione 1945, p. 62)

XXXVIII – Essi avevano la voce tranquilla e buona, e questi erano i discorsi loro, come i bravi soldati li fanno prima della battaglia.

(carta 1 – colonna 39 – edizione 1945, p. 65)

Ci si sofferma ampiamente su questi capitoli, riportandone lunghi passi, perché è necessario metterne in luce la tecnica compositiva, la quale è direttamente legata alla funzione assunta dal Gracco all'interno del romanzo e che sarà messa a fuoco nei prossimi paragrafi.

Il capitolo XXXVIII, dunque, si apre con una parentesi meditativa, che porta avanti la riflessione introdotta nelle ultime righe citate appena sopra:

Ma i bravi soldati vanno a una battaglia dove la morte è a somiglianza di loro, brava come loro, ed essi invece andavano a una battaglia dove la morte non era affatto brava.

I bravi soldati hanno davanti altri bravi soldati. Combattono contro uomini che sono anch'essi pacifici e semplici. Possono darsi prigionieri. Possono sorridere se sono catturati. E poi, i bravi soldati hanno dietro tutto il loro paese, con tutta la gente e tutte le cose, le città le ferrovie, i fiumi, le montagne, il fieno tagliato e il fieno da tagliare; e se essi non tornano indietro, se vanno avanti, se uccidono, se si lasciano uccidere, è il loro paese che li costringe a farlo, non sono proprio essi a farlo, lo fa il loro paese, e a loro è possibile, molto

naturalmente, senza sforzo, restare semplici e pacifici anche durante una battaglia, e prima della battaglia parlare di bachi da seta e cinematografo.

(carta 1 – colonne 39-40 – edizione 1945, pp. 65-66)

Da queste frasi è evidente come la lotta portata avanti dai partigiani richiedesse, da un lato, una scelta individuale e, dall'altro, come essa fosse costitutivamente una guerra contro lo stesso tessuto civile e statale del proprio paese che era diventato, inequivocabilmente, nemico. Inoltre, sono questi gli spazi di commento e didascalia in cui la voce narrante entra all'interno della diegesi per portare un giudizio morale sulla situazione, più esistenziale che propriamente storico-politica, in cui questi uomini si trovano ad agire.

A questo punto, immediatamente di seguito, con grande efficacia compositiva, è introdotta una battuta di Coriolano, il quale, dall'«altrove» in cui si trova, si intromette in questa riflessione con il suo «non so», per poi fare riprendere le considerazioni sul perché questi uomini combattono e in quali condizioni.

[...] e prima della battaglia parlare di bachi da seta e cinematografo.

Disse Coriolano nella casa del bastione:

«Io non so. [...]»

Questi uomini non avevano dietro niente che li costringesse, niente che prendesse su di sé quello che loro facevano.

Come accadeva che fossero semplici e pacifici anche loro? Che non fossero terribili?

Il Gracco era curioso e se lo domandava.

Perché, se non erano terribili, uccidevano? Perché, se erano semplici, se erano pacifici lottavano? Perché senza avere niente che li costringesse, erano entrati in quel duello a morte e lo sostenevano?<sup>42</sup>

(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, p. 66)

---

<sup>42</sup> Erano queste domande comuni a chi portava uno sguardo intellettuale dentro il mondo della lotta resistenziale, dato che anche Italo Calvino ricorda le discussioni con un amico sulla «problematica del perché combattevano quegli uomini senza divisa né bandiera» (ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, p. 1197).



Il meccanismo compositivo di questi paragrafi è stato notato anche da Edoardo Esposito, il quale nota come «a una domanda avanzata nel capitolo XXXVI si risponderà solo nel capitolo XXXIX». <sup>43</sup> E infatti:

XXXIX – «È anche perché vorrei sposarmi presto,» disse Orazio.  
(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, p. 66)

La frase pronunciata dal personaggio irrompe nella riflessione del Gracco che attraversa tutti loro. E anche in questo caso, la voce di Orazio, giunge da altrove, poiché in quel momento diegetico la narrazione era a fuoco su Coriolano. A questo punto la focalizzazione nuovamente si sposta:

«Come? Come?» il Gracco chiese.  
«C'è una ragazza che voglio sposare.»  
«Ti sei messo in questa lotta perché vuoi sposare una ragazza?»  
«Non dico questo,» disse Orazio. «Ma è un pezzo che voglio sposarla,» disse. «Vorrei che finisse presto, e sposarla.»  
«E ti sei messo nella lotta per questo?»  
«Io non dico questo. Chi dice questo?»  
«Dimmi tu che cosa dici.»  
«Dico,» disse Orazio, «che più presto finisce e più presto è finita.»  
«Ah, ecco!» disse il Gracco.  
Egli era curioso degli uomini, domandava sempre, ma mai trovava l'ultimo perché delle cose.  
(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, pp. 66-67)

Solo ora, dunque, come si è detto, giunge la risposta di Orazio alla domanda che il Gracco gli aveva posto nel capitolo XXXIV e che ha ripetuto in modo più diretto nel capitolo XXXVI, ottenendo in un primo momento solo delle approssimazioni, delle allusioni:

«Lo avete deciso insieme di entrarci [nel gruppo partigiano]?»<sup>44</sup>  
[...] «Ma perché?»  
[...] «Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»

<sup>43</sup> ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 106.

<sup>44</sup> La battuta è stata modificata in bozze: «Lo avete deciso ~~insieme di mettervi nei Gap?~~». «*insieme di entrarci*» è aggiunto a mano nel margine della colonna 37.

«Mah!» Orazio disse. «Forse è perché siamo comunisti.»  
 «Vi ha chiamato il Partito?» chiese Gracco.  
 «No,» Orazio rispose. «Non ci ha chiamato il Partito.»  
 «Dunque lo avete scelto voi.»  
 «Di metterci in questo gruppo? Noi lo abbiamo scelto.»  
 «Ma perché lo avete scelto?»  
 «E dai!» disse Orazio.  
 Di nuovo fece un movimento nella macchina. «Tu lo sai perché tu lo hai scelto?»  
 «Io lo so,» il Gracco disse. «Io ho il mio motivo.»  
 «E lo stesso motivo abbiamo noi,» disse Orazio.  
 (colonna 37 – edizione 1945, pp. 61-62)

È ovviamente determinante il fatto che la risposta più vicina «all'ultimo perché delle cose» sia il desiderio e la volontà di sposare una ragazza: ancora una volta tutto è coerente all'interno di *Uomini e no* e le tesi dichiarate da Selva sostengono tutti gli altri piani del testo, comunicando in modo organico un'idea di mondo e di società. Efficace e suggestivo il modo in cui tra la prima domanda del Gracco e la faticosa risposta di Orazio, il narratore abbracci la quotidianità di tutti gli altri partigiani, colta rapidamente da una frase, un atteggiamento, una battuta. Tra la lotta partigiana e la vita privata non c'è contraddizione e le motivazioni più forti, che portano a decidere di prendere in mano un'arma non sono ideologiche, "di Partito", ma anzi hanno origine laddove si annidano i desideri più teneri di una vita semplice e pacifica, di una famiglia e di una rete di rapporti civili basata sul rispetto e la dignità. È sempre questo nesso che Vittorini indaga attraverso questo suo romanzo, riuscendo a formulare delle risposte semplici, come quelle che sono pronunciate dai personaggi partigiani, e rielaborandole poi in direzione intellettuale nei corsivi. Il tramite verso questo secondo grado di rielaborazione è permesso, all'interno della diegesi, grazie all'introduzione del personaggio del Gracco, il quale – come si è visto nei brani fin qui citati – porta le domande ai partigiani, in modo diretto, e le innalza poi su un piano universale, nelle sue domande indirette libere, che saranno poi ulteriormente riprese dalla voce narrante.

Un'ultima precisazione. In tutti i capitoli qui considerati, dal XXX al XXXIX, presenti sulle colonne 30-40 delle prime bozze, la sigla Gap è sistematicamente sostituita da

“gruppo”, “lotta”, “noi”,<sup>45</sup> “patriota” ciò con il chiaro intento di rendere possibile il salto a un’interpretazione simbolica delle vicende narrate, svincolandosi da dati di cronaca, storicamente collocati. Nella stessa direzione può essere intesa la già citata variante della colonna 5, a proposito del nome di Enne 2:

BOZZE: colonna 5	EDIZIONE 1945: p. 11
«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?» « <del>Nel Partito dici?</del> Ora non ho un vero e proprio nome.» «Dimmi come ti chiamano.»	«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?» «Ora non ho un vero e proprio nome.» «Dimmi come ti chiamano.»

Si richiama anche il seguente passo, appena sopra citato, in cui invece la parola Partito e il riferimento al comunismo, sembra essere lasciata espressamente per far comprendere come le scelte abbiano ragioni più profonde, rispetto all’obbedienza a un credo ideologico.

«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»  
«Mah!» Orazio disse. «Forse è perché siamo comunisti.»  
«Vi ha chiamato il Partito?» chiese Gracco.  
«No,» Orazio rispose. «Non ci ha chiamato il Partito.»  
(colonna 37 – edizione 1945, p. 62)

Tutto questo potrebbe essere richiamato e messo a confronto con le affermazioni di Vittorini negli anni 1946-1948, in cui intorno alla nota polemica con Palmiro Togliatti non farà altro che ribadire una concezione politica che era in lui radicata da tempo e già testimoniata da questo romanzo.

---

<sup>45</sup> Sulla colonna 60, in riferimento a Enne 2, Gap è sostituito con “patriota”. Si noti che, invece, nel caso del G.N.R., Guardia Nazionale Repubblicana, la sigla non viene modificata (cfr. colonna 54 e p. 90)

### 3.3 *La funzione interrogativa del Gracco*

La funzione del Gracco, di colui che sa portare il peso degli interrogativi più forti del romanzo, è confermata dal fatto che l'incontro di Berta con i vecchi del parco e, poi, il suo dialogo muto con la bambina e l'anziano di largo Augusto siano anticipati da alcuni capitoli in cui il Gracco medesimo conversa con gli stessi morti distesi sul marciapiede: ciò è rappresentato nel capitolo LXVI e nei successivi LXVII e LXVIII (pp. 121-128).

Questi capitoli sono presenti sulle carte manoscritte 14-17 che sono interessate da pochissime varianti: sulle carte infatti sono presenti molte cancellature, ma nella maggior parte dei casi testimoniano un cambiamento avvenuto nel corso della scrittura (la correzione segue, nello spazio della riga a destra, l'espunzione) e solo in alcuni casi potrebbero essere il risultato di una rilettura (le nuove frasi sono scritte nell'interlinea, sopra parole cancellate). Anche in questa seconda circostanza, tuttavia, non è escluso che la rilettura sia immediata e non ci sia, quindi, alcuna contemporaneità con la seconda fase di redazione testuale. In ogni caso il testo è sostanzialmente identico a quanto presente sulle bozze e sulla *princeps*.

L'unica grossa modifica, che è probabilmente intervenuta nella seconda fase di revisione, interessa la seconda metà della carta 14 e l'inizio della carta 15: un intero brano è cancellato con larghe linee diagonali che si incrociano ad X e con linee orizzontali. Corrisponde all'avvio del capitolo LXVI e lo si riporta qui sotto:

Cartelli dicevano dietro ogni fila di morti: PASSATI PER LE ARMI.  
Non dicevano altro, anche i giornali non dicevano altro, e tra i morti  
erano due ragazzi di quindici anni, **una bambina, due donne e un  
vecchio** dalla barba bianca. ~~Scipione era venuto per il suo compagno morto, il  
Foppa. Vide Mambrino che arrivava sulla bicicletta. Egli si avvicinò: «Cercò il  
Foppa»~~

~~«Io cerco \*\*\* Coriolano»~~

~~Uno risaliva dalla piazza delle Cinque Giornate, l'altro invece  
scendeva in quella direzione. \*\*\*~~

~~«Mah!» Mambrino disse. \*\*\* Fece un cenno con il <sup>suo</sup> piccolo  
mento rotondo, la sua faccia tonda e buona, e soggiunse:  
«Guarda! Orazio e Metastasio.»~~

~~Orazio e Metastasio passavano, <sup>pur</sup> notando loro che li  
vedevano, <sup>senza</sup> fermarsi.~~

~~«Dobbiamo far conto di non conoscerci?» Scipione disse.~~

~~«Credo sia meglio,» disse Mambrino.~~

~~Si lasciarono, alla porta si ritrovarono.~~

~~«L'ho veduto,» disse Scipione.~~

~~«Io ho veduto Coriolano.»~~

~~«È come se non fosse stato colpito, non ha nessun segno.»~~

~~«Coriolano ha molti segni. Nella fronte. E il petto della camicia  
macchiato.»~~

~~«Non sei stato sotto il monumento? È lì accanto al vecchio.»~~

~~«Coriolano ha una donna accanto.» \*\*\*~~

~~«Non è lui,» disse Scipione, «che si tirava dietro in tutti i suoi  
naseondigli la moglie e i figliuoli?»~~

~~«È lui,» Mambrino rispose.~~

~~Egli portò Scipione a vederlo da là vicino. \*\*\*~~

~~«Lo vedi?» gli disse. Si vedevano grandi i suoi piedi, nelle  
grandi scarpe logore, grosse le sue mani, poi la sua faccia. \*\*\*<sup>46</sup>  
La donna al suo fianco, si vedeva dai capelli che era una donna.  
Aveva sul corpo il tappeto d'un tavolo: ma la sua faccia era la  
stessa, con gli stessi occhi spalancati, della faccia di Coriolano.  
Tutti e cinque, nella fila, avevano la stessa faccia.~~

~~«È quello a destra della donna?»~~

~~Scipione chiese. «O è quello a sinistra?»~~

~~«Non lo riconosci più?» disse Mambrino.~~

~~«Lo vedo,» Scipione disse. «L'altro <sup>ha le gambe messe</sup> sotto il  
cappotto.»~~

~~La gente passava sul largo Augusto, prima davanti ai morti del  
marciapiede ch'erano al sole, poi davanti ai morti del marciapiede  
\*\*\* ch'erano all'ombra.~~

La gente andava per il largo Augusto e il corso di Porta Vittoria  
fino a piazza delle Cinque giornate [...].

(carte 14-15 – colonna 72 – edizione 1945, p. 121)

<sup>46</sup> Da qui in avanti il testo è cancellato già al di sotto della cancellatura con righe diagonali: le righe sono infatti barrate da una linea orizzontale.

Quello che conta rilevare è come le domande del Gracco erano state redatte già nella prima ipotesi diegetica. In quel caso però, dato il diverso sviluppo della storia di Berta, per cui la giovane donna avrebbe incontrato Selva anziché i vecchi nel parco e, tornando in largo Augusto, si sarebbe avvicinata decisa ad Enne 2, il dialogo tra il Gracco e i morti sarebbe rimasto il solo momento lyricizzante di questa parte narrativa. Nella redazione definitiva, invece, il dialogo tra il Gracco e i morti funge da anticipazione rispetto al dialogo che con essi avrà Berta.

Le conseguenze sul piano critico sono di due tipi: da un lato ciò conferma come inizialmente fosse stato delegato al solo personaggio del Gracco la rappresentazione di un momento di innalzamento lirico e di riflessione più ampia, a conferma di ciò che si è detto fin qui sulla sua funzione narrativa. Dall'altro, si ha la prova di come l'innalzamento di tono, la ricerca di un effetto poetico anche all'interno dei capitoli tondi, sia qualcosa che Vittorini ha espressamente e deliberatamente cercato nella seconda e più meditata fase di riscrittura del romanzo, il quale – stando a ciò che le carte conservate permettono di ricostruire – era stato progettato con una modalità di rappresentazione del reale molto più referenziale rispetto a quello che poi è stato realizzato. Questo innalzamento di tono si innesta in modo particolare sul personaggio di Berta, ma in questo modo gli echi e le corrispondenze interne al testo aumentano permettendo così di porre in risalto altri passaggi che altrimenti sarebbe stati assorbiti e soffocati da una modulazione stilistica complessivamente più referenziale.

Le domande indirette libere, prima di essere poste sul Gracco, sono poggiate sull'anonima voce della folla e, dalla folla al Gracco a Berta, le questioni sono – nella redazione entrata nella *princeps* – progressivamente spostate da un piano sociale e pubblico a quello individuale: è come un vettore riflessivo, che direziona le questioni portandole all'attenzione del singolo, che è chiamato a prestare attenzione per poi compiere delle scelte.

La gente [...] vedeva i morti [...].

Come? Anche quei due ragazzi di quindici anni? Anche la bambina? Ogni cosa? Per questo, appunto, sembrava anzi che comprendesse ogni cosa. Nessuno si stupiva di niente. Nessuno domandava spiegazioni. E nessuno si sbagliava.

C'era, tra la gente, il Gracco. C'erano Orazio e Metastasio; Scipione; Mambrino. Ognuno era per suo conto, come ogni uomo

c'era tra la folla. C'era Barca Tartaro. Passò, un momento, anche El Paso. C'era Figlio-di-Dio. E c'era Enne 2. Essi, naturalmente, comprendevano ogni cosa [...].  
(carta 15 – colonna 72 – edizione 1945, p. 122)

Si ricordi come l'estraneità di Berta era proprio misurata in opposizione a questa istintiva consapevolezza della folla oltre che di quella dei partigiani.

Si veda ora in che modo è costruita la scena in cui il Gracco osserva i morti in largo Augusto. Nel capitolo LXVII le domande dirette, introdotte da *verba dicendi*, ma prive di punteggiatura, divengono un vero e proprio dialogo tra la bambina uccisa e il Gracco. Prima di lasciare lo spazio dell'interrogazione alla sola Berta, la riflessione sui morti viene dunque proposta al lettore attraverso la guida del Gracco, con la stessa tecnica di discorso che sarà ripresa per le sequenze in cui è protagonista la giovane donna.

CARTA 15	COLONNE 72-73	EDIZIONE 1945: pp. 122-123
<p>Perché <del>diceva</del> Il Gracco <del>si</del> diceva. [...] Perché <del>***</del> quella donna nel tappeto? Perché <del>si diceva il Gracco, quella donna</del> quell'altra? E <del>la bambina?</del> perché la bambina? Il vecchio? I due ragazzi?</p>	<p>Perché? il Gracco diceva. [...] Perché quella donna nel tappeto? <del>I due ragazzi?</del> [...] E perché loro?</p> <p><i>Perché quell'altra? E perché la bambina? Il vecchio? I due ragazzi?</i><sup>47</sup></p>	<p>Perché? il Gracco diceva. [...] Perché quella donna nel tappeto? Perché quell'altra? E perché la bambina? Il vecchio? I due ragazzi? [...] E perché loro?</p>

Le correzioni presenti sulla carta 15 permettono di comprendere qual è l'origine sintattica delle domande dirette sciolte da punteggiatura: in un primo tempo infatti il *verbum dicendi* era stato declinato alla forma riflessiva, cosa che avrebbe reso meno forte l'interrogazione, riportando le domande all'interno di una riflessione "fra sé e sé". Portare il verbo in forma transitiva permette invece di percepire queste stesse domande come "gridate" e rivolte quindi a tutti, caricate di maggiore potenza oltre che di innegabile valenza fatica nei confronti del lettore.

<sup>47</sup> Si tratta della correzione di un errore di composizione.

La citazione seguente, che prosegue quanto trascritto in tabella, è invece di particolare importanza perché spiega quale sia il valore di questo incessante chiedere del Gracco, che cosa egli stia cercando:

E perché loro?

Il Gracco vide dove lui era, Orazio e Metastasio. Con chi aveva parlato, nella vigilia dell'automobile? [sic] di loro due?

Con l'uno o con l'altro egli aveva parlato tutta la sera, sempre conversava con chi incontrava, e ora lo stesso parlava, conversava, come tra un uomo e un uomo si fa, o come un uomo fa da solo, di cose che sappiamo e a cui pur cerchiamo una risposta nuova, una risposta strana, una svolta di parole che cambi il corso, in un modo o in un altro, della nostra consapevolezza.

(carta 15 – colonne 72-73 – edizione 1945, p. 23)

In questo contesto si afferma, dunque, il valore della conversazione come strumento conoscitivo, valore che era già stato proposto in *Conversazione in Sicilia*: si tratta di un dialogo tra individui che non deve di necessità «portare avanti razionalmente il discorso fino ad arrivare a una sintesi a una conclusione, ma un modo di parlare emotivo dove ciascuno ripete ossessivamente il pensiero si arrovella». <sup>48</sup> Che la conversazione sia, in questo suo modo irregolare, strumento di conoscenza è evidente dal fatto che il Gracco si mette a conversare mentalmente con i morti proprio per cercare di capire di più di ciò che sta guardando. Ed è esattamente ciò che farà anche Berta ed entrambi iniziano rivolgendosi alla bambina:

LXVII – Ma c'era anche la bambina.

[...] Perché lei anche?

[...] Perché lei? il Gracco chiese [...].

Perché? la bambina esclamò. Come perché? Perché sì! Tu lo sai e tutti lo sapete. Tutti lo sappiamo e tu lo domandi?

Essa parlò con l'uomo morto che gli era accanto.

Lo domandano, gli disse. Non lo sanno?

Sì, sì, l'uomo rispose. Io lo so. Noi lo sappiamo.

---

<sup>48</sup> PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., pp. 161-162. E così prosegue: «Sembra che l'autore abbia guardato – nella scrittura del suo romanzo – alla comunicazione verbale. Non però per imitarla dalla vita quotidiana. Piuttosto, per riprendere la struttura comunicativa profonda dell'oralità: le iterazioni, gli incisi icastici, la ripetizione ciclica dei concetti, ma anche le figure i miti, gli archetipi inconsci e collettivi» (*ivi*, p. 162).



Ed essi no? la bambina disse. Essi pure lo sanno.  
(carte 15-16 – colonne 73-74 – edizione 1945, p. 124)

Si ha dunque ulteriore conferma del ruolo che esercita il Gracco all'interno della narrazione: è lui il portatore del metodo conoscitivo della conversazione, abbinato qui a quello della contemplazione, o meglio, si tratta di due aspetti della stessa situazione. La contemplazione non è sufficiente se non si interroga l'oggetto e una volta posta la prima domanda si entra con esso in dialogo. Anche il continuo ritorno sulle stesse parole può aprire uno spazio di maggiore consapevolezza, ciò che occorre è una disponibilità all'ascolto, un'attenzione a guardare oltre la semplice superficie delle cose. È questo uno dei motivi delle continue ripetizioni dentro il testo di *Uomini e no*, che in questi capitoli diventano ancora più ossessive, non un ritornello, ma proprio una cantilena, come un rosario. Perché? perché? perché?

Ed ecco come ancora, sulla voce del Gracco, si inserisca il commento morale del narratore; è questo uno dei passi più noti e citati di *Uomini e no*:

Vero, disse il Gracco. Egli lo sapeva e i morti glielo dicevano. Chi aveva colpito non poteva colpire di più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un'altra donna: questo era il modo migliore di colpire l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era più debole, dove aveva l'infanzia, dove aveva la vecchiaia, dove aveva la costola staccata e il cuore scoperto: dov'era più uomo. 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.

(carta 16 – colonna 74 – edizione 1945, pp. 124-125)

Ritorna la simbologia del lupo, simbolo del male contro l'uomo e dell'uomo, introdotta nel racconto *Una bestia abbraccia i muri*. Però, nella folla, nessuno si lascia sopraffare: sono consapevoli, al contrario di Berta, essi comprendono l'origine e la causa di ciò che guardano e proprio per questo riescono a non avere paura.

Però nessuno, nella folla, sembrava aver paura.

Aveva paura il Gracco? [...] Non potevano averne. O poteva averne Enne 2? Non poteva averne. Allo stesso modo ogni uomo che era nella folla non aveva paura. Ognuno, appena veduti i morti era

come loro, e comprendeva ogni cosa come loro, non aveva paura come non ne avevano loro.

(carta 16 – colonne 74-75 – edizione 1945, p. 125)

La consapevolezza che toglie la paura proviene dalla corrispondenza esistenziale che accomuna morti e vivi, vittime e partigiani: «Una cosa si sapeva per tutti i morti, e se si cercava una risposta nuova, parole che cambiassero il corso della nostra consapevolezza, non si poteva chiedere perché che per tutti insieme.» (p. 126). È l'appartenenza allo stesso campo morale, sinteticamente spiegata dall'essere tutti come la bambina, che ancora una volta è un richiamo al comune serbatoio di umanità che è l'infanzia. Vittorini qui insiste inoltre nel rimarcare l'importanza dell'unione della società civile:<sup>49</sup> il perché un fatto come la morte non può che essere compreso e rielaborato in termini di collettività e non di singola esistenza.

Ciò è ancora ribadito:

Tutti i morti risposero ciao. E tutti avevano la stessa faccia.

Nulla più, là dentro, di aperto e di buono; o di fermo e di buono, di acuto e di buono, di concentrato e di buono; come nulla di infantile o di vecchio. Vi era soltanto serietà, e la ferocia che è della serietà: perdono ma vendetta insieme, nel perdono stesso.

Dinanzi a questo, sembrava che nessuno di chi guardava, ora, o di chi aveva guardato, distinguesse tra l'una e l'altra faccia. Ognuno, s'era uomo, era dinanzi a questo come dinanzi a un'unica famiglia trucidata. [...] Poteva non distinguere tra la bambina e chi era caduto con le armi in pugno. Che cosa c'era da distinguere?

(carta 17 – colonna 76 – edizione 1945, p. 128)

Nel brano appena citato si trova appunto conferma di quanto detto poco sopra; anche le varianti ancora leggibili sulla carta 17 mostrano come la sostanza assiologica di questi brani sia rimasta costante fin dalle prime fasi di elaborazione testuale.

CARTA 17	BOZZE: colonna 76	EDIZIONE 1945: p. 128
Che cosa c'era da distinguere? <del>Non c'era niente da distinguere.</del> Coriolano e il Foppa erano	Che cosa c'era da distinguere? Coriolano e il Foppa erano caduti come gli uomini validi	Che cosa c'era da distinguere? Coriolano e il Foppa erano caduti come gli uomini validi

<sup>49</sup> La «riunione» delle *Donne di Messina*.

caduti come gli uomini validi cadono: <b>tentando di difendere gli inermi. Ora stavano nel ***.</b> No? disse il Gracco a Enne 2.	cadono. No? disse il Gracco a Enne 2.	cadono. No? disse il Gracco a Enne 2.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------	------------------------------------------

A questo punto però occorre tornare al valore della conversazione, introdotto in *Uomini e no* dalla curiosità del Gracco e valutare, infine, in che modo il protagonista e il narratore si pongano nei confronti del mondo *ficto* e del mondo reale.

### 3.4 *La voce narrante e la “poetica della partecipazione”*

La sezione in corsivo che si inserisce dopo le domande poste dal Gracco ai giovani partigiani (capitoli XXXIV-XXXIX, pp. 55-67),<sup>50</sup> si apre con straordinaria coerenza con il richiamo all’epiteto del Gracco, «curioso», per ricondurre la posizione morale che egli rappresenta in una prospettiva, ancora una volta, universale:

*XL – Curiosità degli uomini, di come sono, e di come vanno le cose loro; viaggi intorno a loro; e la conversazione: su di loro, con loro stessi, nel mezzo stesso delle cose ch’essi fanno o stanno per fare, le battaglie anche, i disastri anche, cercando il perchè di quello che fanno pur nell’aiutarli a fare, conversando pur nel partecipare, senza, ossia, lasciare indietro mai la memoria, la contemplazione, il gusto di guardare, il gusto di osservare, la facoltà di giudicare, come in altri termini, essere dentro la vita e allo stesso tempo affacciati sulla vita:*

---

<sup>50</sup> Sono i brani in cui la voce narrante “scivola” da un gruppo all’altro, avendo come filo conduttore le domande poste dal Gracco (cfr. paragrafo 3.2).

*questo è un modo di essere che mi è sempre piaciuto, potrei dirlo mio,  
e volentieri lo seguo in chiunque mi accade di vederlo.*

*Ora lo vedo in quest'uomo Gracco, e sono partito con lui.*

(carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 69)

Si noti innanzitutto come la tecnica compositiva dei capitoli XXXIV-XXXIX corrisponda perfettamente all'idea dei «viaggi intorno» agli uomini che viene qui espressa: l'artificio narrativo dello “scivolamento” dal luogo in cui si trova un gruppo di partigiani a un altro, condotto sotto la guida delle domande del Gracco, viene qui dunque teorizzato come modalità conoscitiva, che permette di avvicinarsi ad ogni uomo per indagarne e provare a comprenderne le ragioni della sua vita e delle sue azioni.

*Né mi fermerei più, continuerei, andrei nel suo [del Gracco] modo  
avanti, da un uomo a un altr'uomo, da un gruppo di uomini e un altro  
gruppo di uomini, stando e parlando con loro prima della loro  
battaglia come intorno ai fuochi di un campo la notte che precede una  
battaglia.*

(carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 69)

Quanto citato avvalorava l'ipotesi secondo la quale il personaggio del Gracco sia stato introdotto proprio per reggere una serie di interrogativi che non potevano essere posti sulle spalle di Enne 2 e nemmeno su quelle della buona ma troppo semplice Selva. Occorreva, dunque, introdurre un personaggio che potesse sostenere lo sguardo dell'intellettuale. Enne 2 non può essere portatore di questo punto di vista perché, come abbiamo già visto, non ha distanza nei confronti di se stesso e del mondo. Il suo personaggio è troppo complicato come uomo, su un piano emotivo e sentimentale. È l'uomo della rabbia, della disperazione, che dà risposte di azione impulsiva e non di riflessione. Egli agisce, anche, per dimenticare il dolore della mancanza e del rifiuto della donna amata, oltre che per un senso di giustizia impulsivo e ancestrale: la sua azione vigile e mirata sembra essere conseguenza di un affinamento dei sensi dovuto alla disperazione.

È dunque chiaro come la resa del senso e del valore della Resistenza non possa venire dal suo punto di vista troppo personale e irruento. Il Gracco invece è colui che osserva le cose dall'esterno pur partecipandovi: egli sa assumere lo sguardo dello spettatore, «essere

*dentro la vita e allo stesso tempo affacciati sulla vita*». Proprio con questa caratterizzazione era stato, infatti, introdotto sulla scena narrativa:

Enne 2 trovò, verso Molino delle Armi, la casa, andò su con la bicicletta in spalla. Tre uomini aspettavano, un quarto giunse subito dietro di lui; e gli diede un buffetto, affettuosamente, sulla guancia.

«Tu?» Enne 2 gli disse.

Era una vecchia conoscenza di confino [...].<sup>51</sup>

Gli altri tre egli li aveva sempre incontrati a quelle riunioni [...] ed essi parlavano come se il quarto non fosse presente, o fosse *uno spettatore* che non doveva entrare nella conversazione.

(colonna 28 – edizione 1945, p. 49, corsivo mio)

Il Gracco è in grado di introdurre quella distanza tra sé e le cose che manca totalmente a Enne 2 e ancora di più agli altri compagni.

Il valore della conversazione fra gli uomini come mezzo per potere stabilire delle relazioni tra loro e soprattutto la conversazione come strumento conoscitivo, era stato già tematizzato in *Conversazione in Sicilia*, romanzo che si regge, fin dal titolo, su questo postulato, qui ripreso e ulteriormente ribadito. Il contatto umano si stabilisce, infatti, primariamente attraverso la parola e il dialogo. Quest'ultimo, però, per avere una portata conoscitiva deve riuscire a produrre uno scarto, una specie di rivelazione, che può essere colta solo da chi ascolta e osserva ed è in grado di valutare, «*senza [...] lasciare indietro mai la memoria, la contemplazione, il gusto di guardare, il gusto di osservare, la facoltà di giudicare*»: questa sembra essere la funzione dello spettatore.

Il corsivo prosegue spostando la questione su un piano di riflessione metanarrativa: la voce narrante si chiede apertamente perché ha scelto di scrivere di Enne 2 e non del Gracco, dato che condivide con quest'ultimo la stessa curiosità e approva la modalità in cui si rapporta con gli altri uomini. La voce narrante considera il Gracco un suo pari:

*potremmo conversare, rivolgerci domande strane e darci strane risposte, scendendo nella profondità delle cose solo col girare loro intorno: e sono sicuro che quest'uomo Gracco, o comunque in effetti si chiami, non mi prederebbe per un fantasma dentro a lui, per un suo*

---

<sup>51</sup> Per le correzioni apportate in bozza su questo paragrafo si veda la tabella a p. 192.

*Spettro, uno spettro, come sempre mi ha preso e prende, senza urbanità, Enne 2.*

(carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 70)

Queste parole sono una perfetta eco di altre, già scritte, con lo stesso significato, all'interno di *Conversazione in Sicilia*, quando Silvestro interroga la madre a proposito di quello che lei pensa dei malati più poveri a cui fa le iniezioni:

«Che strane domande fai! Cosa debbo pensare che sono? Sono povera gente con un po' di tisi o con un po' di malaria...»

Io scossi il capo. Facevo delle strane domande, mia madre poteva vedere questo, eppure non mi dava delle strane risposte. E io questo volevo, strane risposte.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 141)

Silvestro inizierà a trovare *strane risposte* con gli incontri successivi: sono le figure arcaiche e profetiche di Calogero, Ezechiele e Porfirio, e poi il surreale incontro con il fantasma del fratello Liborio a suggerire delle direzioni più articolate di pensiero e di comprensione delle cose. La figura incontrata all'inizio del romanzo di *Conversazione*, il Gran Lombardo, emblema di un'umanità positiva, generosa e altruista, non aveva posto che domande, o meglio, stimoli ad aprire gli occhi nella direzione degli «alti doveri», benché non sappia egli stesso come: egli registra una mancanza e la volontà di superarla, ma la riflessione sulle modalità concrete di realizzazione viene lasciata a Silvestro. Silvestro stesso condivide la mancanza sentita dal Gran Lombardo, ma l'ha sopita: dopo l'incontro con il personaggio «capelluto come un uomo antico» (p. 586) «furente ma giulivo negli occhi che sembravano gli occhi azzurri di mio padre.»<sup>52</sup> (p. 588), ora la sente di nuovo viva, è come una sete, per ricondurci a ciò che sente Enne 2, e il viaggio di Silvestro avrà precisamente lo scopo di trovare alcune possibili risposte a questo desiderio di «alti doveri da compiere». In *Uomini e no* si ha ancora un protagonista in cerca di risposte, ma che già sta lottando per adempiere a questi «alti doveri». Le domande di Enne 2, dunque, affrontano un momento ulteriore dell'esistenza dell'uomo: sono le domande che sorgono nel momento in cui si sta agendo concretamente in virtù della raggiunta consapevolezza etica, civile e politica. Benché i protagonisti dei due

---

<sup>52</sup> Di nuovo torna l'iconografia dei padri con gli occhi azzurri, condivisa anche dai due anziani del parco incontrati da Berta e dal padre di Enne 2, incontrato nella fantasticherie dei corsivi.

romanzi abbiano molti tratti in comune, le domande di Silvestro non sono quelle di Enne 2: il partigiano, anzi, trova un punto di partenza, nelle convinzioni maturate da Silvestro ma, allo stesso tempo, sente sorgere altri interrogativi. A questi altri cerca una risposta.

Chi assolve il ruolo di “aiutante”, verso la soluzione dei quesiti, sembrerebbe essere, almeno in un primo tempo, il Gracco, affiancato dalla voce narrante. Occorre però rilevare come il combattente della guerra di Spagna non adempia, nei confronti di Enne 2, lo stesso ruolo che Selva adempie verso Berta: nel sistema dei personaggi la giovane donna ha come interlocutori l'anziana partigiana, i vecchi profeti e i morti di largo Augusto; Enne 2 invece ha come unico interlocutore lo Spettro, poiché il rapporto maieutico con il Gracco resta confinato in quell'iniziale incontro avvenuto nel capitolo XXX e non ha seguito. Sulla relazione Enne 2-Gracco predomina quindi la relazione Enne 2-Spettro e in questo modo il groviglio etico ed esistenziale del protagonista si complica anziché sciogliersi, perché attraverso il narratore, il modo finzionale viene investito di altre problematiche di tipo extradiegetico.

Lo Spettro e il Gracco sono però accomunati da diversi elementi, di cui il maggiore è la *curiosità* nei confronti del genere umano: per questo motivo il narratore afferma di essere tentato di lasciare andare Enne 2 e «mettersi dietro» al Gracco, per «scrivere di molti uomini dietro a quest'uomo, con lui viaggiare dietro a tutto il genere umano».

C'è però un impedimento:

*ma io non so nulla di una sua storia d'uomo, e quell'altro ha in sé una storia che è come una mia storia; mi morde, l'ho in me da dieci anni, da dieci anni voglio scriverne, e voglio scriverne, voglio uscirne.*

(carta 2 – colonne 41-42 – edizione 1945, p. 70)

Ecco dunque che si ritorna a quanto lo Spettro ha dichiarato nel momento stesso della sua apparizione: egli vuole scrivere di Enne 2 perché è simile a lui e il punto da cui si misura questa identità è la storia intima e sentimentale con una donna. Su questo nodo privato si attua la condivisione di esperienze che, essendo partecipate, possono essere raccontate da un narratore che vuole programmaticamente tenere sotto il fuoco della propria lente proprio il nodo che stringe privato e pubblico, individuale e collettivo.

Meglio si capisce allora perché Enne 2 ci sia presentato prima come uomo che come partigiano: è per la sua particolare storia di uomo (che però non è solo quella sentimentale) che è posto al centro della narrazione romanzesca, la sua avventura storica non basterebbe, invece, – secondo la prospettiva dichiarata nei passaggi che si stanno analizzando – a renderlo protagonista di un discorso letterario.

A questo proposito è interessante riportare la correzione che sulle bozze in colonna modifica il paragrafo immediatamente successivo all'ultima citazione qui riportata:

CARTE 2-3	BOZZE: colonna 42	EDIZIONE 1945: p. 70
<p><i>Fino a quando, se no, me la porterei ancora?</i><sup>53</sup> Dieci anni ancora? <b>Poiché, dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e <del>ancora</del> di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, la più importante delle cose che sono degli uomini, e forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento, e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</b></p> <p>Il Gracco non ha, che io sappia, <del>nessuna cosa</del> niente con una donna. <del>Se l'ha o l'ha avuta non è nel modo che conta: motivo della sua vita.</del> Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, <del>*** a farne curiosità del mondo,</del> non a farne una donna; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui <sup>e in cui</sup> tuttavia non sono.</p>	<p><i>Sino a quando, se no, la porterei ancora? Dieci anni ancora? Dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, <del>la più importante delle cose degli uomini, forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento,</del> e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</i></p> <p>Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna.<sup>54</sup></p> <p><del>Se l'ha o l'ha avuta non è nel modo che conta: motivo della sua vita.</del> Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui tuttavia non sono.</p>	<p><i>Sino a quando, se no, la porterei ancora? Dieci anni ancora? Dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</i></p> <p>Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna. Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui tuttavia non sono.</p>

<sup>53</sup> Il riferimento è alla storia con una donna.

<sup>54</sup> È inserito qui dall'autore il segno di eliminare il capoverso.



In questi due paragrafi è stata prima tolta l'attribuzione di un valore troppo forte alla dimensione amorosa, elemento che avrebbe forse contribuito a sbilanciare il peso dei fattori intimi rispetto a quelli pubblici, e che comunque assolutizzava eccessivamente il ruolo attribuito all'amore nella vita di un individuo. Il taglio di questa frase è coerente con l'ipotesi interpretativa secondo cui l'autore cerca di allontanare l'interpretazione della scelta di rinuncia alla propria vita, compiuta dal protagonista al termine del romanzo, dalla possibilità di considerarla un suicidio d'amore.

Allo stesso tempo evita ancora una volta di portare dei dettagli sulla vita privata di un personaggio che invece ha valore proprio perché coincidente con la sola dimensione pubblica della sua esistenza. Il fatto che il Gracco, fin dal nome in codice che gli è attribuito, sia costruito per appartenere unicamente alla storia ha due precise conseguenze. Innanzitutto, egli non può essere inteso come un modello di comportamento: in *Uomini e no* non ci sono personaggi che propongono una soluzione pratica agli interrogativi che sostengono il testo; tali interrogativi non trovano una scioglimento, ma restano aperti e forse – proprio per questo – ancora oggi vitali.

Ad ogni modo il confronto con il Gracco, figura monolitica e autorevole, è utile per mettere in evidenza altre caratteristiche del protagonista partigiano.

Riprendendo una delle ultime citazioni, si apprende che Enne 2 è «*senza urbanità*», dato che non riconosce la voce narrante come un interlocutore privilegiato, conversando con il quale potrebbe maturare una maggiore consapevolezza nei confronti di se stesso e del mondo. Enne 2 ha questo limite, che già abbiamo identificato: vive troppo, è tutt'uno con le proprie passioni, che non si preoccupa di rielaborare, ma di esaurire o di allontanare, evadendo in una dimensione di fantasticheria, che porta dei segni, dei moniti, dei segnali, che non sono, però, da lui riconosciuti come tali e le proiezioni mentali restano, dunque, vissute come ulteriori sconfitte e delusioni.

Il Gracco invece permette di portare lo sguardo sull'intero genere umano di uscire dalla dimensione privata e individuale per allargare la prospettiva. Con lui si intravede la possibilità di conoscere il mondo, le sue dinamiche, la sua storia. E proprio sul termine storia avviene uno scarto: il Gracco appartiene alla Storia, ma non ha una *sua propria* storia.

*Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo; non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è comunque, si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui tuttavia non sono. È come Bruto, è come gli uomini che sono in Shakespeare re e oppositori. Appartiene alla storia, e la storia ne parlerà tra i figli e padri suoi; non ha una sua storia.*

*Che cosa darei io di me scrivendo di lui?*  
(carta 3 – colonna 42 – edizione 1945, p. 70)

E ancora:

*Per me sarebbe stato, scegliere di scrivere del Gracco, come scegliere di scrivere di Garibaldi, come scegliere di scrivere di Washington.<sup>55</sup> Che cosa risolveremmo noi di noi stessi a scegliere di scrivere di Washington? Il vecchio disco che per tanto tempo ha suonato non potrebbe entrare in quello che scriviamo; e invece noi scriviamo perché una musica c'è stata, non pensiamo alle parole, non abbiamo in mente che la musica [...].*

(carta 3 – colonna 43 – edizione 1945, p. 72)

Su questo elemento si incomincia a manifestare una riflessione sulla scrittura, del tutto interna a *Uomini e no*: è una poetica che fornisce delle indicazioni indispensabili per la comprensione del romanzo – e dunque da esso non può essere estrapolata –, eppure, allo stesso tempo, queste considerazioni metanarrative sono le uniche a potere fare da ponte tra quanto Vittorini esprime, a proposito delle forme letterarie, all'interno delle introduzioni preparate per *Americana* e le affermazioni che seguiranno a partire dal primo numero di «Politecnico». All'analisi dell'evoluzione della poetica dell'autore è dedicato ampio spazio della seconda parte di questa ricerca, ma la “poetica della partecipazione” può essere trattata solo all'interno dell'analisi del romanzo, poiché indispensabile alla comprensione della sua struttura e della sua impalcatura assiologica. Il suo valore sarà poi riconsiderato, in particolare nel capitolo 8.

La poetica narrativa di Vittorini si articola sulla necessità di costruire personaggi che siano in grado di parlare al singolo uomo, che sappiano intercettare la dimensione emotiva più minuta e allo stesso tempo più vera, proprio perché è all'interno dell'uomo

---

<sup>55</sup> Sulla carta 3 si intravede, sotto la cancellatura, che in un primo tempo il riferimento era a **Napoleone**.

che si trova quella dimensione universale che mette in relazione diretta tutti uomini tra loro. La comunione si trova nell'interiorità ed è lì, inoltre, che si annidano le ragioni del fare pubblico. Ciò è chiarissimo per Vittorini, è un elemento nel quale continua a credere fortemente ed è quello che si propone programmaticamente di indagare in *Uomini e no*. Per capire cosa rende un uomo *uomo*, non è possibile fermarsi a raccontare sul piano della storia o della cronaca, ma occorre entrare nell'*inferno intimo*<sup>56</sup> della sfera individuale per conoscere le più profonde ragioni di ognuno.

Il Gracco ha, dunque, anche la funzione di permettere al narratore di chiarire come sia indispensabile compiere un collegamento tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e l'universale, tra l'*io* e il mondo. Perché per parlare all'uomo, bisogna, appunto, prima di tutto, parlare di ciò che lo rende più uomo.

Chi aveva colpito non poteva colpire di più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un'altra donna: questo era il modo migliore di colpir l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era più debole, dove aveva l'infanzia, dove aveva la vecchiaia, dove aveva la costola staccata e il cuore scoperto: dov'era più uomo.

(carta 16 – colonna 74 – edizione 1945, pp. 124-125)

È lo stesso tema introdotto da Selva, ma il Gracco alza il tono e allarga la prospettiva del discorso. La scelta di scrivere di Enne 2 diviene, a questo punto, necessaria per il narratore ed ecco anche perché Vittorini costruisce il suo protagonista su dichiarati e evidenti richiami autobiografici: portando qualcosa che appartiene a se stesso dentro la narrazione, porta a compimento il proposito narrativo espresso in uno degli ultimi brani citati e risponde alla domanda «*Cosa darei io scrivendo di lui?*». Occorre dunque mettere in gioco qualcosa che appartiene alla propria intimità per potere stabilire il contatto con l'altro.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Per comprendere il senso di questo sintagma nella poetica vittoriniana si rimanda al capitolo 6.3.

<sup>57</sup> È una modalità che resterà costante nel tempo per Vittorini. Si veda ad esempio la seguente affermazione contenuta nello scritto di risposta alle critiche mosse da Mario Alicata a «Politecnico»: «Prego perciò di non considerare questa mia risposta se non come un modo di porla, appunto, in pubblico. Certo io mi sono sforzato, scrivendovene, di chiarirla a me stesso. Ma veramente me la sono chiarita? [...] Questi sono dubbi fondamentali [...] rendono incerto tutto quanto vi ho detto. Io potrei anche tirarmi indietro, rimandare di rispondervi, pensarci su meglio. Ma riuscirei a chiarirmi qualcosa da solo? Preferisco buttarmi allo sbaraglio, con tutto quello che ho di mio sullo stomaco, e vedere se una chiarezza salti fuori da una

È una “poetica della partecipazione” quella che viene dichiarata in questi brani e che verrà, nel corso del testo, ulteriormente approfondita dall’autore, analizzando le implicazioni che la sua postulazione comporta nell’aver stabilito su questi presupposti il campo del dicibile. Infatti, il narratore può spiegare al lettore lo stato d’animo di Enne 2 perché a sua volta era stato partecipe di quel sentimento: ciò significa che – secondo questa poetica – si può parlare solo di ciò che si è provato e vissuto. Alla base di una concezione di scrittura di questo tipo c’è una visione dell’uomo come insieme di sentimenti e stati d’animo basilari, condivisi da tutti.

Un’ultima osservazione. Posti questi elementi ne consegue che la fisionomia stessa della voce narrante si doppia: è simile al Gracco per il tipo di domande che vuole porre e per le questioni che intende indagare sul piano conoscitivo e intellettuale; ha però quell’urgenza intima, sentimentale, dentro di sé da cui non può prescindere nel momento in cui si mette a raccontare e che coincide con quella del protagonista Enne 2. È chiaro quindi che, dato il sovrapporsi della voce narrante con il punto di vista dell’intellettuale Gracco e dato il suo dichiararsi simile a Enne 2 per la sua *cosa* con una donna, ne risulta che la voce narrante è la costruzione narrativa che più si avvicina all’autore reale, e che meglio ne rappresenta le posizioni: ciò è implicitamente confermato, come già si è detto, dal fatto che la voce narrante si faccia anche carico di tutte le riflessioni metanarrative. È immediatamente chiaro, dunque, come l’autobiografismo di *Uomini e no* coinvolga solo parzialmente il personaggio Enne 2.

Semplificando un po’ schematicamente la questione, le domande storico-sociali sono fatte portare da Selva, dal Gracco, dai morti di Largo Augusto e dai vecchi del parco, che hanno tutti una funzione di comparsa: creano lo spazio per le domande collettive e sono portatori di uno sguardo esterno. Su Enne 2 e su Berta è invece caricato il peso delle domande individuali, su Berta quelle più universali, su Enne 2 quelle che coinvolgono la sua posizione sociale e professionale, come si vedrà nel paragrafo seguente. Il legame

---

discussione.» (ELIO VITTORINI, *Politica e cultura*, «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1945*, cit., pp. 303-309. La citazione alle pp. 308-309).

La stessa esigenza viene posta all’origine del proprio desiderio di diventare scrittore: «Quando mi sono messo a scrivere, non più per la scuola ma per me, dopo i diciassette anni, [...] ho avuto la spinta a fare sapere agli altri, a fare conoscere agli altri quello che io provavo, quello che io sentivo. Solo per questo intendevo scrivere» (ELIO VITTORINI, *Conversazione con Elio Vittorini*, intervista, a cura di JEAN AMROUCHE, trasmessa il 2 maggio 1955; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 733-739. La citazione a p. 733).

diretto con l'autore invece si riconosce parzialmente nel Gracco e in Enne 2 e, in modo più completo, nella voce narrante.

Il punto, però, probabilmente è questo: la voce che accampa nei corsivi con il proprio io, che è ricalcato su quello di Elio Vittorini, non è sufficiente, o meglio, non può, data la sua posizione sul piano diegetico, gestire tutti gli interrogativi che il libro porta su di sé. Occorrono altri "punti di appoggio" per potere dare voce a tutte le urgenti questioni che il recente conflitto ha suscitato. Nessuno dei personaggi costruiti a questo scopo (il Gracco, Selva, i morti, i vecchi profeti) può dirsi un vero e proprio personaggio, essi non hanno vita interiore, sono voci. In conseguenza di ciò non è attraverso di loro che si possono conoscere e dire le intime ragioni dell'uomo: seguendo il Gracco, dunque, non si arriverebbe ad affrontare il nodo cruciale tra privato e pubblico. Il Gracco, e gli altri personaggi come lui, servono a porre le questioni su un piano più ampio, ma occorre la complessità e la contraddittorietà d'uomo di Enne 2 perché si arrivi alle domande intorno a cui ruota tutto il testo: come si decide di iniziare a lottare? e da dove si incomincia questa lotta? e perché si lotta? di quale lotta si sta parlando?

Si tratta di una lotta che, prima di tutto, è interiore, privata e si è già visto in che modo si problematizza su Berta, in particolare, la quale è la catalizzatrice di tutte queste tensioni. I personaggi di *Uomini e no*, però, anche quelli più sviluppati sul piano della complessità umana, restano di fatto solo dei paradigmi, delle ipotesi, con cui il lettore è invitato a confrontarsi.

### 3.5 *L'intellettuale Enne 2*

I due capitoli *XL* e *XLI*, analizzati nel paragrafo precedente, sono stati concepiti, fin dalla prima fase della redazione manoscritta, nella forma trasmessa dalla *princeps*: essi si leggono, infatti, sulle carte 2 e 3, che non presentano varianti sostanziali rispetto a quanto stampato e testimoniano solo qualche minima correzione immediata. Anche nel passaggio

in bozze questi brani non subiscono forti correzioni, salvo per la modifica riguardante la figura del Gracco e la concezione della dimensione amorosa, su cui ci si è già soffermati. Una prima ipotesi di eliminazione della seconda metà del capitolo *XL* e delle prime righe di *XLI* è contraddetta da un imperioso «vive», contemporaneo alle correzioni relative al Gracco e alla scrittura di quello che Vittorini chiama “Allegato A”: le prime correzioni di refusi sono, infatti, in inchiostro nero (il primo ad essere utilizzato, stando a quanto si è detto in 1.3). L’ipotesi di soppressione di tutto il paragrafo di *XL* – che va da «*Dopo poco che lo avrei lasciato andare*» (colonna 42, p. 70) a «*metteva un disco sul grammofono*» (colonna 42, p. 71) – è indicata con delle linee a matita, cancellate poi da piccole lineeette tracciate in inchiostro blu scuro, lo stesso inchiostro utilizzato per scrivere a mano il successivo nuovo capitolo *XLII*. Vittorini, in prime bozze, introduce, infatti, *ex novo* il capitolo *XLII*, di cui non c’è alcuna traccia tra le carte manoscritte, scrivendolo manualmente su un foglio sciolto, che si è detto essere chiamato “Allegato A”, che è inserito tra la colonna 42 e la colonna 43.<sup>58</sup>

Questo capitolo è di fondamentale importanza, in quanto solo con esso è introdotta un’informazione che definisce definitivamente la fisionomia del protagonista partigiano Enne 2, dichiaratamente presentato come un intellettuale. Un intellettuale che però ha abdicato alla propria abituale professione (mai specificata) per combattere, armi in mano, la lotta per la Liberazione. E in tale scelta sono implicite alcune domande fondamentali:

*Enne 2 è un intellettuale. Egli avrebbe potuto lottare senza mai disperazione se avesse continuato a lottare da intellettuale. Perché ha voluto cambiare genere di lotta? Perché ha voluto cambiare d’arma? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?*

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 73)

A questo punto è lecito chiedersi quale sia la causa della disperazione di Enne 2, a cui si è già fatto accenno anche in altri luoghi del romanzo.

Se si prende come testo di riferimento la *princeps* è evidente come, una volta letto il capitolo *XLII*, questa domanda non possa avere una risposta univoca, misurata solo sulla base della fallita relazione con Berta, dato che il capitolo considerato introduce un elemento che apre a tutta un’altra zona di significato, di ordine politico e civile. A partire

---

<sup>58</sup> Se ne è già data descrizione nel paragrafo 1.3, si veda anche la FIGURA 9.

dall'edizione del 1949 in poi, però, tutta la sezione dei corsivi *XL-XLII*, viene espunta e mai più reintrodotta. La critica, parlando di *Uomini e no*, per la maggior parte, ha fatto riferimento (il più delle volte implicito) all'edizione Oscar Mondadori del 1965 (o a sue successive riproduzioni, come lo è l'edizione dei Meridiani) e a questa domanda risponde senza dubbio alcuno: la disperazione di Enne 2 è conseguenza del fallimento della sua storia d'amore con Berta, fallimento che viene interpretato anche in termini più vasti, ossia inquadrando la relazione amorosa nel più ampio quadro delle relazioni con gli altri, con la società degli uomini, ma che comunque prende le mosse dalla dimensione sentimentale.

Il capitoletto *XLII* inserito in bozze, invece, permette di misurare la disperazione del protagonista in un orizzonte di senso ben più complesso, e allo stesso tempo fornisce una spiegazione al comportamento di Enne 2, al suo essere solitario e distaccato, al suo soprabito, al suo interesse per la bancarella di libri, al suo arrovellarsi in domande e fantasticherie.

Una prima domanda che occorre porsi, però, è se Enne 2 sia stato progettato fin dalla prima fase di scrittura manoscritta come un intellettuale, o se invece questa sua qualifica sia un'etichetta apposta all'ultimo momento. Una frase cancellata ma ancora leggibile sulla carta 18 fornisce una sicura indicazione in questo senso. Il passo in questione è posizionato nella prima metà della carta manoscritta ed è cancellato da righe orizzontali che sembrerebbero risalire alla fase di scrittura e non discendere da una seconda fase di intervento sulla pagina. Come già detto, nella prima metà della carta 18 è ancora leggibile la conclusione di un colloquio tra Berta e Selva che viene sostituito da quanto scritto sulle carte 36-39, ossia dagli incontri della protagonista femminile con i vecchi del parco. Il dialogo presente nella carta 18 è già stato trascritto nel paragrafo 2.3 (p. 119) e di esso si riprende ora solo la parte che interessa per il discorso qui condotto.

**«Ora posso dirtelo. Hanno attaccato lì stanotte.»**  
**«Anche lui?»**  
**«Anche lui.»**  
**«Oh!» disse Berta. Poi disse: «È questo il lavoro che fa ora?»**  
**«Non lo sapevi?»**  
**«~~Temevo qualcosa~~ «Lo temevo. Ma non credevo che glielo**  
**lasciassero fare.»**  
**«Ha voluto farlo a tutti i costi.»**

~~«E la stampa? Prima si occupava della stampa.»~~  
~~«È un pezzo che non ha più voluto occuparsene. È stato tre~~  
~~mesi senza lavorare, <sup>59</sup> molto male, senza lavorare.~~  
**Berta si rialzò.**  
 (carta 18)

È dunque evidente che Enne 2 era già stato pensato come un personaggio che, lavorando nel settore della stampa, può essere senz'altro collocato nella categoria delle professioni intellettuali, anche se non viene specificato a quale livello, con quale mansione e professionalità. È probabile però che sia un intellettuale di “primo livello”, come Silvestro, che era un tipografo linotipista, un “operaio” della stampa.

Sulle prime bozze è poi presente un'altra importante correzione, diretta conseguenza di quanto è stato introdotto con il nuovo capitolo *XLII*: sulla colonna 135, l'avvio del capitolo *CXV* è, infatti, profondamente modificato, a mano, dall'autore, ribadendo apertamente – in un punto decisivo sul piano diegetico – il fatto che Enne 2 sia un intellettuale. La parte di testo che viene corretta era stata stesa sulla carta manoscritta 50, rispetto alla quale quanto composto sulla colonna 135 non presentava varianti sostanziali. Ma si legga in tabella l'entità della correzione:

CARTA 50	BOZZE: colonna 135	EDIZIONE 1945: p. 223
<p>*** Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a riposo per un po' di tempo e andasse anche via da Milano, pur egli *** ottenne di restare e rimase, organizzò un'azione ch'ebbe luogo la notte contro Cane Nero.</p> <p>Fu un assalto di tre Gap insieme alla caserma dove Cane Nero dormiva. Non altrimenti si poteva sperare di ***</p>	<p><del>CXV – Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a riposo per un po' di tempo, e andasse via anche da Milano, pur egli ottenne di restare e rimase, organizzò un'azione ch'ebbe luogo la notte contro Cane Nero.</del></p> <p><del>Fu un assalto di tre Gap insieme alla caserma dove Cane Nero dormiva. Non altrimenti si poteva sperare di raggiungere lo scopo; e lo scopo non</del></p>	<p><i>Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero. Fu alla caserma dove Cane Nero dormiva, l'organizzò e diresse Enne 2, ma lo scopo non venne raggiunto.</i></p> <p><i>Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra gente che si perdeva, ancora seppe di non poter aiutare nessuno [...] e un'altra volta ricominciò</i></p>

<sup>59</sup> Le parole sottolineate due volte erano state cancellate già una prima volta in corso di scrittura e poi successivamente insieme all'intera frase.



<p>raggiungere lo scopo; e lo scopo non venne raggiunto, *** uomini caddero da una parte e dall'altra, bruciò un edificio della caserma, ma Cane Nero non fu nemmeno ferito. Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra gente che si perdevano, ancora seppe di non poter aiutare nessuno, non potere far nulla perché una testa si rialzasse dal proprio sangue, e un'altra volta ricominciò ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di gente uomini che si perdevano. I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio;</p>	<p><del>venne lo stesso raggiunto, uomini caddero da una parte e dall'altra, bruciò un edificio della caserma, ma Cane Nero non fu nemmeno ferito.</del> Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra gente che si perdeva, ancora seppe di non poter aiutare nessuno, non potere far nulla perché una testa si rialzasse dal proprio sangue, e un'altra volta ricominciò ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di uomini che si perdevano. <del>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio;</del></p> <p><i>Allora il Gracco si accorse che c'era disperazione in lui. «E perché?» egli disse. Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta nella quale poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Non era un intellettuale? Lo rimettessero a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina, e certo sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuol morire: come ci occorreva.</i></p>	<p>ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di uomini che si perdevano. Allora il Gracco si accorse che c'era disperazione in lui. «E perché?» egli disse. Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta nella quale poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Non era un intellettuale? Lo rimettessero a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina, e certo sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuol morire: come ci occorreva.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La nuova redazione del paragrafo determina una serie di importanti conseguenze sul piano dell'interpretazione dell'intero romanzo.

Si ricordi, innanzitutto, come le espressioni «fare basta» e «non dover più sapere di uomini che si perdevano» siano esattamente ricalcate su quelle presenti nel capitolo LXXVIII, in cui Enne 2 prova lo stesso desiderio di perdersi di fronte all'amara constatazione di non potere essere di nessun aiuto per Giulaj, mentre questi viene

catturato in largo Augusto.<sup>60</sup> In quel punto interveniva la presenza di Berta a salvare Enne 2 dal baratro della sua disperazione, qui invece, nel momento in cui risorge il suo desiderio di annullarsi e sparire, si è già ben oltre il termine della “storia di Berta”, il cui esito implica che Enne 2 non potrà nuovamente essere “recuperato” dalla donna. Premesso ciò, è rilevante notare come l’autore decida di inserire proprio nel luogo testuale in cui Enne 2 decide di accettare su di sé la morte, il riferimento alla passata occupazione professionale del protagonista.

Inoltre, il riferimento a un’attività nella stampa rimanda alla vicenda biografica di Vittorini stesso, così come – lo si è accennato – al mestiere di tipografo-linotipista di Silvestro in *Conversazione in Sicilia*. Entrambi i riferimenti hanno un valore: da una parte viene messa in gioco l’esperienza biografica dello scrittore, il quale mostra di volere riflettere sulla propria condizione professionale e sulla propria collocazione sociale in un momento delicato della storia italiana, come quello del secondo conflitto mondiale e della Resistenza. Il riferimento a Silvestro avvalorava, poi, l’ipotesi interpretativa secondo la quale *Uomini e no* prosegue e amplia alcuni motivi che erano già propri di *Conservazione*.

La biografia dell’autore e il personaggio di Silvestro (anch’esso solo parzialmente autobiografico, ma certamente ispirato a vicende personali) hanno in comune il fatto di essere portatori di una forma di intellettualità che parte dal basso, che si conquista faticosamente o solo in parte. Enne 2 sembra appartenere alla stessa condizione: questi personaggi sono intellettuali operai, come Silvestro, o intellettuali artigiani, come Ezechiele, o intellettuali autodidatti, come Vittorini amava definire se stesso. Su questa mitologia dell’autodidattismo l’autore ha molto lavorato nel tempo, ed essa è direttamente collegata a Enne 2 attraverso la mitizzata rappresentazione della figura paterna, che riprende le caratteristiche del padre di Silvestro:

---

<sup>60</sup> Si ripropone qui la citazione, già commentata nel capitolo 2.4 (p. 128).

e già egli [Enne 2] pensava che non poteva dargli nessun aiuto, pensava che mai avrebbe potuto dare aiuto a nessuno, mai c’era da dare aiuto, ed era disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, *fare basta, non dover più sapere di gente che si perdeva*, quando, tra coloro ch’erano in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell’uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla per lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch’era Berta.

(carta 41 – colonna 88 – edizione 1945, p. 146, corsivo mio)

LXI – *Ora arriva un uomo che conduce un cavallo; è di trenta o trentacinque anni; ha gli occhi azzurri.*

(carta 11 – colonna 65 – edizione 1945, p. 109)

*mio padre, ch'era maniscalco e scriveva tragedie, e non considerava il suo scriver tragedie più del suo ferrare cavalli. [...] Guardava con i suoi occhi azzurri, e sorrideva o rideva [...].*

(colonna 98 – edizione 1945, p. 165)

e rilessi la lettera, e riconobbi mio padre, il suo volto, la sua voce, i suoi occhi azzurri e il suo modo di fare, mi ritrovai un momento ragazzo ad applaudirlo mentre lui recitava Macbeth in una sala d'aspetto d'una piccola stazione pei ferrovieri [...].

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 10-11)

In questo aspetto è ancora una volta evidente il lato utopico della scrittura vittoriniana, in cui riecheggiano ambizioni ideologiche come l'incontro tra la classe operaia (o comunque delle professioni manuali) con la classe intellettuale, sulla base di una comune idea di società.

Il fatto che Enne 2 sia un intellettuale ha, inoltre, delle implicazioni, immediatamente affrontate dalla voce narrante nello stesso capitolo *XLII*, il cui esordio è già l'ammissione di una insoddisfazione nei confronti di Enne 2 e di sé in quanto rappresentante di un *io* scrivente:

*XLII – Pur io vorrei la sua presenza di più. Dico del Gracco. Di più in quello che fa Enne 2; e di più, con me stesso, in quello che scrivo.*

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)

In questo punto la voce narrante si dichiara espressamente vicina a Enne 2, disarticolando quell'equilibrio di posizioni reciproche tra le tre istanze attanziali (Enne 2, Gracco, Spettro) che era stato inquadrato nel precedente paragrafo. Ancora una volta si è costretti a rilevare come il testo di *Uomini e no* non soggiaccia a una costruzione geometricamente impostata, ma anzi metta in moto tutte le possibili analogie e

corrispondenze tra i vari piani narrativi e tematici, in virtù della ricerca della più ampia produzione di significati, nonostante ciò possa andare a scapito del rigore architettonico della struttura romanzesca.

In questo caso, a differenza di quanto detto fin qui sulla figura del Gracco, è evidente come il suo personaggio non sia considerato in quanto portatore di un punto di vista intellettuale, ma in quanto rappresentante dell'uomo della storia, dell'azione politica, dell'operazione armata; è il combattente «ch'era stato in Spagna, [...] valoroso nelle Brigate Internazionali» (p. 49) ad essere qui considerato. La prospettiva sembra quasi ribaltarsi, portando il Gracco quasi unicamente sul piano della lotta armata e tenendo Enne 2, insieme alla voce narrante, all'interno della dimensione intellettuale, lontana dal fuoco dell'azione. Eppure proseguendo nella lettura del capitolo corsivo, si nota come il Gracco non ha perso il suo ruolo di «interrogante»:

*Eccolo [il Gracco], stanotte, con questi uomini: Orazio e Metastasio.*

*«Perché?» domanda loro. Non è necessario che lo domandi; egli sa perché lottano; e sa, come di se stesso, che devono lottare; sa che essi sanno di dovere lottare. Ma egli non pone la sua domanda alla coscienza loro; non a loro che pensano, a loro che hanno idee, a loro che hanno fede. Lo pone ad altro di loro: alle facce loro; e per questo egli incontra pudore in loro. Potrebbero dargli la risposta grossa? No. Non potrebbero. Sarebbe facile. Sarebbe anche astratta. Per questo arrossiscono; non vogliono che dare motivi minimi della loro partecipazione alla lotta, e quasi giustificarsi, coi motivi più piccoli, privati, personali, di avere “la pretesa di lottare”.*

*(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)*

Ed ecco ora il punto: il narratore vorrebbe che il Gracco ponesse la stessa domanda a Enne 2, a un intellettuale, vorrebbe avere la risposta, il perché della sua partecipazione alla Resistenza:

*Ora io vorrei Gracco e Enne 2 in questa stessa specie di dialogo. Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Enne 2 come può porla a un Orazio, a un Metastasio. E che rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere. Quali motivi minimi darebbe del suo modo*

*di partecipare alla lotta? Con quali motivi personali "si giustificerebbe" della sua "pretesa di lottare" nel modo che lotta?*

*Ripeto: un vecchio disco che suona da dieci anni mi tiene legato a Enne 2. Ma vorrei che qualcosa com'è il Gracco fosse sempre presente in questa nostra storia, e mi facesse avere anche da Enne 2 un'umile risposta.*

(foglio autografo "Allegato A" inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)

In questo passaggio viene ribadito, il punto centrale della questione: la domanda sul perché si lotta non deve essere posta in termini intellettuali, ma in termini umani. Sono le risposte minime e umili che danno il senso di un'azione (Orazio che vuole sposarsi). Ciò che conduce un uomo a fare una cosa piuttosto che un'altra ha sicuramente un'origine piccola, che la storia non indaga. La sfida della letteratura è anche, e non in Vittorini per la prima volta ovviamente, parlare della storia attraverso la vita di uno solo, con la quale il lettore può entrare in un rapporto partecipativo.

E Vittorini proprio questa partecipazione cerca e dichiara, egli si in modo più aperto di altri scrittori, in modo per lui programmatico, mettendo in gioco la sua stessa individualità e il suo privato, attuando un gioco autobiografico e metanarrativo che lo coinvolge direttamente, proprio perché l'obiettivo è parlare a ogni singolo uomo e attraverso ogni *io* raggiungere l'universalità del genere umano.

«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»

«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»

(carta 37 – colonna 79 – edizione 1945, p. 132)

Dietro questo discorso c'è in ogni caso anche la riflessione sulla sostanziale alterità tra la resistenza armata e la resistenza intellettuale. I due tipi di resistenza non possono darsi insieme: passare all'azione significa rinunciare alla distanza della scrittura, sono due tempi diversi che non possono essere contemporanei. Entrambi però sono necessari.

Si ritorni sul passo «*l'ho in me da dieci anni, da dieci anni voglio scriverne, e voglio scriverne, voglio uscirne*» (p. 70). È chiaro dunque che la scrittura resta ancora il canale privilegiato per potere risolvere qualcosa *di noi stessi*, in una concezione del rapporto vita-scrittura che risente ancora della concezione della letteratura come luogo della memoria e dell'*io*. Ma allo stesso tempo la scrittura è andata progressivamente

assumendo un compito di carattere civile: la scrittura nelle sue varie forme, narrative, è il luogo in cui una società può riconoscersi, fondarsi e prendere consapevolezza di sé. Ricordiamo a questo proposito che tre mesi dopo la pubblicazione di *Uomini e no*, Elio Vittorini fonda «Il Politecnico», che concretizza su un piano non unicamente letterario questa stessa concezione della parola.

La problematica del rapporto tra scrittura e azione prosegue nella successiva sezione in corsivo *LVII-LXI* (pp. 101-111), che si legge saltando i capitoli in tondo (dal XLIII al LVI, pp. 75-99). Si tratta dei corsivi già considerati in quanto anticipazione della “storia di Berta” (cap. 2.5), ma l’analisi che era stata condotta in quella prospettiva aveva volutamente trascurato il paragrafo di apertura, il quale si richiama, invece, alle tematiche affrontate nei corsivi *XL-XLII*.

Qui la questione sopra descritta è vista all’interno del rapporto tra l’*io* narrante e il protagonista Enne 2.

*LVII – Io a volte non so, quando quest’uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo – io quasi non so s’io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.*

*Penso a volte, l’ho detto, se non sono davvero il suo Spettro; e a volte, di più, penso se non sono lui in persona, anche l’uccisore che ora è lui, così come è lui, e il patriota che è lui, l’uomo che è lui stesso. Pure io non credo di avere mai adoperato una rivoltella. Ho mai ucciso? Non credo. E la sua storia non è la mia. Io non ho che patito mentre lui ha fatto; e io di me non potrei dire nulla che sia semplice e chiaro, mentre di lui posso dire che fece questo, fece quest’altro, e subito è chiaro tutto.*

*Ma, s’io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l’ho capita; IO L’HO; e io, non lui, la dico.*

(carta 9 – colonna 60 – edizione 1945, p. 101)

Poste queste premesse è più chiaro il valore attribuito alla scrittura nell’ordine delle cose umane, di fronte ai rivolgimenti politici e sociali, alla guerra in particolare, e come la parola scritta si possa integrare fruttuosamente con l’azione. La scrittura ha i suoi limiti, non agisce sullo stesso piano di realtà in cui può agire un’azione pratica *tout court*. Ma

essa può intervenire in un secondo momento, quando occorre una presa di distanza, per fornire un'interpretazione di ciò che è stato fatto ed è accaduto e, attraverso la narrazione, rappresentare e anche costruire il significato che altrimenti resterebbe sottointeso e inespresso e che ha bisogno di un secondo tempo per essere rielaborato, comunicato e compreso. Solo chi racconta può riordinare dei fatti per produrre quella comprensione che poi si deve *far conoscere*. Due quindi le funzioni della scrittura: produrre una sintesi conoscitiva e comunicarla. È qui riaffermato quanto Vittorini dichiara nella nota al testo, sono riaffermati i «*compiti sociali di chi scrive*» e il «*suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana*».

La posizione di Enne 2, però, non è andata chiarendosi. Egli resta “incastrato” tra il Gracco, i compagni e il narratore, a metà strada tra gli uni e gli altri, fatica ad acquisire una sua autonoma fisionomia. L'inserimento del capitolo *XLII*, in bozze, sembrerebbe suggerire che l'autore stesso si sia reso conto dell'evanescenza dell'identità del protagonista e abbia tentato di porvi rimedio. Il risultato però non è stato raggiunto e l'analisi del modo in cui il romanzo è stato inteso dalla critica militante contemporanea mostrerà le conseguenze di questa situazione.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Si rimanda in proposito al capitolo 8.2.





## 4. LE RESPONSABILITÀ VERSO L'UOMO OFFESO

### 4.1 *Il sole dell'inverno*

I capitoli appartenenti alla sezione in tondo che segue la riflessione intorno all'intellettualità di Enne 2, sono presenti sulle carte manoscritte 2-9: scritti linearmente,<sup>62</sup> essi non subiscono significative revisioni in fase di elaborazione e nemmeno riscritture successive. Quanto è composto nelle prime bozze in colonna è sostanzialmente fedele alla prima redazione autografa e su di esse l'autore interviene con sporadiche correzioni che non alterano fortemente il testo. Le sequenze che sono state riscritte o profondamente modificate, infatti, non sono quelle che coinvolgono la rappresentazione delle scene di guerriglia urbana, di vita partigiana o di quotidianità nei commandi nazisti e negli uffici fascisti. Questi capitoli subiscono dei ritocchi in bozze – come in parte si è già dato conto per ciò che riguarda il rapporto tra Enne 2, i compagni e il personaggio Gracco – allo scopo di rifinire alcuni dettagli importanti sul piano critico, che però non modificano l'assetto complessivo della narrazione. Inoltre essi sono conservati quasi immutati in tutte le differenti edizioni di *Uomini e no*. In questi passaggi è evidente la volontà di una rappresentazione maggiormente referenziale, quasi cronachistica, povera di commento, in cui l'azione è rappresentata nel suo svolgersi.

---

<sup>62</sup> Si tenga presente che l'avvio del capitolo XLIII è sulla carta 2, si interrompe per la presenza del testo che corrisponde ai capitoli *XL* e *XLI* e poi riprende sulla seconda metà della carta 3. Cfr. capitolo 1.2.

La ripresa del discorso sulle attività dei partigiani recupera, con il capitolo XLIII (p. 75), la tecnica narrativa del *viaggio intorno* ai personaggi e approda al quarto luogo in cui alcuni di loro attendono il momento dell'attacco notturno: si tratta dell'albergo Regina, «ormai l'albergo delle S.S., in via Santa Margherita» (p. 75), nel quale due uomini sono appostati sotto copertura. Il primo, Figlio-di-Dio, lavora nell'albergo in qualità di facchino ed appartiene direttamente al gruppo di Enne 2; l'altro, El Paso, è infiltrato come diplomatico spagnolo con il nome di Ibarurri, ed è il luogotenente di Gracco. Seguendo Figlio-di-Dio, al termine del suo turno di lavoro, si raggiungono nuovamente Enne 2 e i suoi uomini (cap. XLVII, p. 82), che ormai sono nelle strade e stanno impostando l'azione. Lo stesso El Paso arriverà tra i partigiani, facendosi riconoscere (cap. XLVII, p. 84).

I capitoli XLII-XLVI (pp. 75-82), ambientati all'interno dell'albergo, permettono di introdurre alcuni personaggi che saranno fondamentali nella prosecuzione del racconto: gli stessi partigiani infiltrati, ma soprattutto il capitano Clemm e i suoi cani, in particolare la cagna Greta e il cane Blut.

Prima di portare l'attenzione sui partigiani e i loro nemici, è interessante considerare in che modo il clima di conflitto e di guerra civile è proposto al lettore fin dalle primissime righe di testo. Il libro, infatti, si apre su un ritornello – fortemente insistito – pronunciato da un libraio ambulante, a cui si è rapidamente già fatto accenno:

I – L'inverno del '44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo; nebbia quasi mai, neve mai, pioggia non più da novembre, e non una nuvola per mesi; tutto il giorno il sole. Spuntava il giorno e spuntava il sole; cadeva il giorno e se ne andava il sole. Il libraio ambulante di porta Venezia diceva: «Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo. È dal 1908 che non avevamo un inverno così mite».

«Dal 1908?» diceva l'uomo del posteggio biciclette. «Allora non è un quarto di secolo. Sono trentasei anni.»

«Bene.» il libraio diceva. «Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908.»

[...]

Splendeva il sole sulle macerie del '43,<sup>63</sup> splendeva, ai Giardini, sugli alberi ignudi e sulle cancellate; ed era una mattina nell'inverno, era gennaio. Un uomo si fermò davanti al banco dei libri; portava una bicicletta per mano.

[...]  
«È l'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo.»  
[...] «Da un quarto di secolo?» [...] «O dal 1908?»  
«Dal 1908,» [...] «Dal 1908.»  
[...]  
«È l'inverno più splendido che abbiamo avuto da un mucchio d'anni.»  
[...] «Dal 1908. Da quando tu sei nata.»  
(colonne 1-2 – edizione 1945, pp. 5-7)

È l'inverno migliore da quando è nata Berta, come si sa, ma il 1908 è anche l'anno in cui è nato Elio Vittorini. Inoltre, i trentasei anni sono confusi con il quarto di secolo, venticinque anni dunque, elemento che può sottintendere più esplicitamente un riferimento alla progressiva avanzata del regime fascista. Il confronto è, quindi, doppio: da una parte la dittatura, dall'altra la data di nascita dell'autore. E l'accostamento non è casuale: dopo un lungo periodo in cui erano sorti *astratti furori*,<sup>64</sup> che non potevano trovare uno sbocco concreto di lotta politica e in cui la resistenza non poteva che restare *interiore*, si è ora in un altro momento storico in cui finalmente è possibile agire e liberare se stessi insieme alla nazione. Il sole splende «sulle macerie del '43» (p. 5) e permette di illuminare, di riconoscere il nemico, dal riflesso dei raggi «sulla canna nera del suo mitragliatore» (p. 26).

Partendo da questa semplice considerazione di carattere climatico, risulta, però, evidente che il romanzo si colloca in una stagione completamente diversa da quella di *Conversazione in Sicilia*.<sup>65</sup> Si ricordi brevemente un passaggio del brano d'avvio del romanzo del 1937:

---

<sup>63</sup> «Le rovine che avevamo intorno come l'allegoria di un riscatto possibile» (FRANCO FORTINI, *Il senno di poi*, in FORTINI, *Dieci inverni*, cit., p. 30).

<sup>64</sup> «Non vi è nessuno in Italia che ignori che cosa significhi la mortificazione dell'impotenza o un astratto furore.» (ELIO VITTORINI, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 234-236. La citazione a p. 236).

<sup>65</sup> «Si avverte subito questo cambiamento di tono in *Uomini e no*: e cioè, il passaggio da un impegno morale e politico mediato letterariamente e tutto giocato sulle possibilità della scrittura [...], a un impegno più diretto sulla realtà e sulla storia. In questo nuovo contesto di marcato impegno civile, gli avvenimenti hanno finito per acquistare un peso determinante nell'economia della narrazione: di qui la preponderanza

Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 7)

La condizione storica ed esistenziale è profondamente mutata nell'inverno del 1944: c'è chiarezza di obiettivi, si riconosce il giusto e lo sbagliato, si sa cosa si deve fare. C'è finalmente spazio per l'azione, e soprattutto per l'azione collettiva. Tutti gli elementi che contraddistinguono il nemico, i fucili, le parti metalliche dei loro caschi e delle loro uniformi, sono significativamente oggetti che luccicano e brillano al sole. Il sole limpido di un inverno eccezionale passa, dunque, dall'essere un dato referenziale a essere un elemento costitutivo di una dimensione storico-politica nuova: è finalmente il tempo della lotta e dell'azione che tutto dovrebbe rendere chiaro e semplice e portare tutto sul piano concreto delle scelte e delle azioni pratiche.

*Uomini e no* può dunque avere anche il senso di un bilancio generazionale: sono i figli di Silvestro, o meglio, la generazione successiva, ad essere protagonista della nuova stagione, sono coloro che hanno finalmente la possibilità di ribellarsi, di affermare un mondo nuovo. Il rapporto con i padri è ribadito proprio in questi termini nel romanzo stesso, in un punto cruciale, nel momento in cui Enne 2 decide di sacrificarsi per uccidere il capo dei militi fascisti:

CXXIII – Non c'era che resistere per resistere, o non c'era che perdersi. Non c'era sempre stata sugli uomini la perdizione? I nostri padri erano perduti. Sempre il capo chino, le scarpe rotte.

(p. 234)

Si tornerà su questo brano più avanti e da un altro punto di vista, per ora ciò che conta rilevare è come la corrispondenza di temi e immagini tra *Uomini e no* e *Conversazione in Sicilia* sia davvero fitta: il testo del '45 sembra volere dichiaratamente rispondere a questioni sollevate quasi una decina di anni prima o, comunque, riprenderle e ampliarle.

---

strutturale degli elementi descrittivi che spostano il nucleo narrativo sulla rappresentazione epica e corale» (SERGIO PAUTASSO, *Elio Vittorini*, Torino, Boringhieri Editore, 1967, pp. 165-166).

Così come si era fissata un'iconografia per i partigiani, se ne stabilisce un'altra, altrettanto rigida ma efficace, per i fascisti e le S.S. Tale rappresentazione resta pressoché immutata lungo tutto il testo: in particolare, i fascisti sono neri, sempre, nere le loro uniformi, le loro armi, le loro auto. Non si parla mai dei loro volti. I tedeschi sono, invece, biondi e giovani, i soldati sono spesso definiti "graziosi", dando alla loro immagine un senso nauseante di perversione. Insistite, da questo punto di vista, le loro descrizioni nei capitoli che si stanno ora considerando, proprio perché sono messe in relazione contrastiva, da un lato, con la fisionomia dei partigiani e, dall'altro, con quella degli uomini che saranno fatti prigionieri.

Di là dalla vetrata chiusa, nella sala del corpo di guardia, cinque o sei ragazzi biondi in uniforme nera vociavano tra loro lietamente, e un milite che sedeva dietro un tavolo sembrava beato di ascoltarli, vedere com'erano graziosi nei loro movimenti, sentire com'era armonioso il tedesco in bocca loro. Essi mangiavano tavolette di cioccolato [...] il più biondo, tondo nel sedere, andava continuamente da lui con una nuova tavoletta di cioccolato.

(carta 6 – colonna 53 – edizione 1945, p. 90)

In questo modo sono dunque rappresentati i tedeschi ignari dell'attacco che si sta per abbattere su di loro. All'interno dello stesso palazzo in cui si trovano questi militi che giocano, al piano superiore, si sta compiendo la selezione casuale di nominativi di persone che dovranno essere fucilate la mattina successiva: i quaranta uomini per cui si preoccupava Enne 2. Il legame tra le due scene è apertamente svelato dal commento della voce narrante:

nessuno, giù nel corpo di guardia, né biondo ragazzo tedesco, né giovane o vecchio milite italiano, pensava un momento a quello che la riunione del primo piano significava, e al significato che tra poco avrebbe avuto in San Vittore, poi sopra un camion lanciato attraverso la notte della città deserta, infine sul grigio terreno dove un tempo balzava verso il cielo la felice palla delle partite di calcio all'Arena.

Quei ragazzi biondi erano occupati completamente dalle loro tavolette di cioccolato, il milite dietro al tavolo era occupato completamente da questi ragazzi biondi, i militi intorno al cane erano

completamente occupati dal cane, eppure la cosa che accadeva di sopra accadeva per via di loro, e mai avrebbe potuto accadere se tutti loro non fossero stati lì a mangiar cioccolato e giocare con un cane.  
(carta 7 – colonne 55-56 – edizione 1945, pp. 93-94)

Il brano infatti appartiene al capitolo LIII (pp. 93-94), nel quale accampa il commento del narratore, non ci sono dialoghi e quanto accade è semplicemente descritto, non fatto agire.

Brani di questo tipo spezzano l'unità diegetica in modo forse un po' troppo pesante, così come il commento «Anche un figlio di puttana può dire “mamma”» che compare poche pagine oltre, nel capitolo LV (p. 97), in una delle scene di azione più vive, è comprensibilmente commentata da Pautasso nel modo seguente:

l'annotazione moralistica [...] è del tutto gratuita e interrompe il ritmo della narrazione basata, in quel punto, su un movimentato e cinematografico susseguirsi delle immagini.<sup>66</sup>

Per quanto riguarda la frase pronunciata – non a caso – da un fascista è possibile giustificare l'estraneità del commento, la sua incongruenza, con il fatto che questa battuta non era affatto presente né sulla carta manoscritta 8 su cui si legge il testo corrispondente al capitolo in questione, né è stampata o introdotta dall'autore sulle prime bozze (cfr. colonna 58): la battuta è senz'altro inserita sulle seconde bozze, già impaginate, introdotta dunque in modo forse un po' frettoloso.

Il testo del capitolo LIII, invece, è già presente sulla carta 7, risale al primo momento di elaborazione del testo, non ha subito grandi rimaneggiamenti e mostra come questi commenti moralistici fossero espressamente cercati da Vittorini, il quale probabilmente voleva rendere più espliciti i contenuti morali delle sue proprie narrazioni – rispetto ai modi impiegati per *Conversazione*.

---

<sup>66</sup> PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 173.

## 4.2 *La “storia di Berta” incrocia la “storia di Giulaj”*

Mentre si descriveva la “storia di Berta”, si era riportato il passo in cui la donna incrocia un graduato delle truppe appostate in largo Augusto che si rivolge aggressivamente alla folla, chiedendo «Chi non è un antropofago?» (capitolo LXXVII, p. 143). Questa scena però si era avviata qualche capitolo prima, precisamente al capitolo LXVI, da cui si riprende qui l'analisi. La scena rappresentata propone una situazione triviale che si sta svolgendo tra i militari tedeschi e la folla: il tema è il cibo e il fatto che i soldati abbiano diritto, in tempo di guerra a mangiare carne, carne che richiama immediatamente la carne umana, la carne dei morti.

Scene di questo tipo confermano come «l'alto grado di allusività simbolica» dei testi vittoriniani è dato non solo, come nel caso dei vecchi del parco, dalle «immagini di pura astrazione fantastica», ma anche da «quelle legate a una situazione reale e verificabile». <sup>67</sup> E infatti all'interno dei brani che mettono in scena il rancio dei militi, si esaspera il potenziale mimetico della descrizione, con l'obiettivo di insistere sulla corporea ripugnanza e passare dal piano della fisicità a quello della moralità. Si veda un solo esempio:

[La gente] Prima guardò a lungo i militi che mangiavano, le loro bocche piene, l'olio delle sardine sul mento, sui baffi anche e sulle mani, le teste di morto <sup>68</sup> sui berretti [...].

(carta 19 – colonna 84 – edizione 1945, p. 139)

L'attenzione è puramente descrittiva: un elenco di ciò che è visibile, eppure l'effetto supera efficacemente il piano della descrizione oggettiva per innescare un cortocircuito deformante che mostra tutta la crudeltà di questi militari. Su questo sfondo si apre una

---

<sup>67</sup> PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 82.

<sup>68</sup> «teschi con le tibie incrociate sui berretti» (VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 122).

breve scena di gioco tra i militi tedeschi, che ha lo stesso valore di distorsione corruttiva che aveva avuto l'altra scena di gioco, con il cioccolato e il cane, mentre il consiglio del tribunale stava decidendo quali nomi scegliere per l'esecuzione.

Le voci loro salivano ridenti nell'aria della piazza, ed erano gattini da vedere, si prendevano per le braccia, saltavano su, saltavano giù, e cavalcavano i cannoni, con grida piccole di tedesco come le note di un balletto. Tra un carro e l'altro uno andava e veniva. Biondo, non alto, portava qualcosa da un carro all'altro, e tutti ogni volta ridevano. Uno anche più piccolo gli saltò addosso da un carro. Insieme rotolarono in terra tutti risero.

E perché?

(carta 19 – colonna 84 – edizione 1945, pp. 139-140)

Questi indiretti liberi sono focalizzati sulla folla che assiste alla scena.

Risero i militi a vederli. Perché ridere? Nessuno diceva che non fossero graziosi. Erano graziosi. O che non fosse grazioso il loro linguaggio. Era grazioso. Erano gattini da vedere, così innocenti da restare innocenti dinanzi a ogni cosa... O erano gnomi?

[...] Su un carro armato salì un cane. E salirono molti sul carro, giocando col cane, gli tolsero la museruola, gli diedero pezzetti di cioccolata, lo portarono fin sul cannone; ed erano graziosi. Nessuno, davvero, diceva che non fossero graziosi.

[...] Erano graziosi. Anche i colpi che si davano erano graziosi. E avevano grazioso il sedere. Ma che cos'erano? Gnomi dei carri armati?

(carta 19 – colonne 84-85 – edizione 1945, pp. 140-141)

Il sostantivo «gnomi», inserito in questo contesto, sembra, a una prima lettura, fuori luogo, quasi incongruente. Occorre spesso, però, di fronte a casi simili, in cui all'interno del testo vittoriniano si trovano sostantivi apparentemente esorbitanti dal contesto, chiedersi se questi non abbiano un particolare significato all'interno del personale vocabolario dell'autore.

In questo caso la parola «gnomi» trova un corrispondente in *Conversazione in Sicilia*: con l'appellativo «gnomo» è definito Colombo, il cantiniere che porge il vino a Silvestro e ai suoi nuovi amici Calogero, Ezechiele e Porfirio. Colombo viene definito



successivamente «nano delle miniere di vino» (Bompiani, 1945, p. 208), «impudico nano del vino» (*ivi*, p. 209),<sup>69</sup> «Colombo lo gnomo» (*ivi*, p. 211), «gnomo» e «gnomo del vino» (*ivi*, p. 214). La corrispondenza assume valore e significato nel momento in cui si riconosce che Colombo è colui che propone all'uomo un effimero sollievo al proprio dolore, ma soprattutto invita all'oblio della propria umanità nell'ubriachezza. Colombo chiama il vino «acqua viva» (*ivi*, p. 207), distorcendo il riferimento evangelico e ingannando l'uomo, conducendolo al contrario sulla via della perdizione. Lo gnomo è, insomma, in questi due casi, una figura corrotta e corruttrice, negativa innanzitutto sul piano morale.

Ai giovani soldati tedeschi questa dimensione viene trasmessa in modo dichiarato, attraverso l'aggettivo «graziosi» (che assume evidentemente un valore distorto), e in modo allusivo, attraverso il termine «gnomi», che rimanda a una dimensione di oblio dell'umana solidarietà e fratellanza. Lo gnomo, infatti, rimanda a un'idea di umanità mancata, deforme e innaturale: una sfera semantica che ben descrive questi nemici che, come si è visto, non sono dei «bravi soldati», ma agiscono con una crudeltà che riesce incomprensibile anche nella logica del conflitto armato.

È a questo punto che entra in scena un altro personaggio fondamentale nel tessuto diegetico di *Uomini e no*, Giulaj, il cui destino si intreccia con quello di Berta in modo sottile, non diretto ma inesorabile. Il primo elemento da notare è il fatto che questo personaggio “invade” i capitoli in cui si sta raccontando della probabile mutazione dell'animo di Berta. Per comprendere la portata di questa “invasione”, occorre dire che fino a questo punto del romanzo, la messa a fuoco narrativa è stata portata sulla donna generando l'attesa, la speranza, il desiderio che Berta capisca la verità delle cose e che prenda una decisione che la porti a scegliere di stare con Enne 2: che, banalmente, dunque, decida di vivere con lui e ammetta di amarlo, ma anche e soprattutto che condivida la sua visione morale del mondo e dei rapporti fra gli uomini. È una specie di conversione quella che il lettore si attende da Berta.

Sembra quasi un andare “fuori tema” il fatto che, mentre la giovane donna sta compiendo un percorso interiore di profondo cambiamento, si introducano queste scene di rappresentazione della quotidianità dei militari. La scena del rancio segue infatti

---

<sup>69</sup> In questo preciso punto del testo, Colombo ha appena esclamato di non sapere riconoscere il mondo offeso: «Mondo offeso? Che mondo offeso?» (VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 209).

immediatamente l'incontro di Berta con i due vecchi profeti nel parco: il capitolo in cui Berta si allontana al parco Sempione per cercare Enne 2 (LXXIII) termina a pagina 136 e, dopo il breve spazio che separa un capitoletto dall'altro, inizia, sulla stessa pagina il capitolo successivo LXXIV.

Egli [Enne 2] era come loro, per quello che lei stessa [Berta],  
dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.  
(carta 39 – colonna 81 – edizione 1945, p. 136)

LXXIV – Un camioncino col rancio era passato per il largo  
Augusto e il corso, e gli uomini con la testa di morto sui berretti  
mangiavano al sole, mangiavano all'ombra, su ogni marciapiede dove  
erano di guardia.  
(carta 18 – colonne 81-82 – edizione 1945, p. 136)

Si consideri il fatto che questo brano che inizia con «Un camioncino col rancio era passato» è presente sulla seconda metà della carta 18 e appartiene alla prima fase di redazione manoscritta. Nella prima metà della stessa carta – come già si è visto nel capitolo 2.3 – è leggibile quello che sarebbe stato il terzo dialogo tra Selva e Berta, che invece viene sostituito dall'incontro con i vecchi nel parco (carte 36-39). Il fatto che la descrizione di ciò che avveniva in largo Augusto durante il rancio dei militari cadesse in questo punto era giustificato, nella prima redazione, dal fatto che il dialogo tra le due donne terminava con il «Vengo con te.» pronunciato da Berta: le due donne, dunque, insieme, sarebbero tornate dove sono i morti per cercare Enne 2.

Nella seconda e definitiva redazione il raccordo diegetico è dato ancora dal fatto che Berta torna in largo Augusto, dal parco, per cercare Enne 2 dove sono i morti, ma questa volta da sola e – soprattutto – in uno stato d'animo alterato e commosso, alterato rispetto a quello che invece si indovina leggendo, sulla carta 18, le poche battute del dialogo con Selva.

Nel primo caso, dunque, non si creava nessun abbassamento stilistico, dato che il dialogo tra le due donne si manteneva – stando a quanto è rimasto sulle carte – sul piano dell'assoluta referenzialità. Ancora una volta, dunque, alcune mancanze di armonia compositiva e stilistica, tra le varie parti narrative, hanno all'origine le diverse fasi di lavorazione del testo, le quali corrispondono a una scelta rappresentativa diversa: le carte

della seconda redazione manoscritta, infatti, tendono generalmente ad alzare l'intonazione della pagina.

L'improvviso abbassamento stilistico che segue l'incontro di Berta con gli anziani profeti resta, quindi, inevitabilmente "stonato": mentre la prima ipotesi narrativa prevedeva un incontro tra le due donne pienamente collocato sul piano referenziale della rappresentazione, coerentemente con il fatto di essere situato in una sezione in tondo, la riscrittura introduce una dimensione lirica, la possibilità di un'apparizione, nella zona del testo che era stata programmaticamente votata alla rappresentazione dei nudi avvenimenti. L'incontro di Berta con i profeti del parco è paragonabile all'incontro di Silvestro con Calogero, Ezechiele e Porfirio, ma ci sono dei dati testuali che non permettono in *Uomini e no* di rendere armonica la sequenza. Tra questi il principale è proprio la separazione programmatica tra il piano referenziale e quello soggettivo della realtà, a differenza di quanto accade invece *Conversazione*, in cui l'intero espediente del viaggio ha portato Silvestro in una «quarta dimensione», in cui quindi tutto è possibile. Lo squilibrio è nettamente percepibile eppure non può semplicisticamente essere valutato come un errore, un'imprecisione compositiva: troppo attenta, lo si è dimostrato, è stata l'elaborazione del testo andato in stampa da parte di Vittorini. L'intenzione dell'autore potrebbe essere invece stata proprio quella di tentare di porre su un piano inequivocabile di realtà una situazione evidentemente allegorico-simbolica, probabilmente per caricarla di maggiore forza, di intensità comunicativa.

La stessa figura di Giulaj, dal momento in cui entra in scena, è accompagnata da richiami ai toni allegorici di *Conversazione*, staccando la sua figura da quanto gli accade intorno:

LXXVI – Gli occhi [della gente], da loro [i militari], tornavano sui morti.

Questi non erano graziosi.<sup>70</sup> I piedi grandi, grigi; le facce serie e grige [sic]; l'uno sembrava lo stesso dell'altro, tutti uguali, e il vecchio, in mezzo, era come il padre loro.

Perché, lui proprio, era lì lasciato ignudo?

Un vecchio bianco dorme da secoli nell'uomo. Noi ce ne ricordiamo; è il padre nostro che ha edificato l'arca, il padre

---

<sup>70</sup> Tra la fine di questa frase e l'inizio della successiva, sulla carta 19 ci sono una decina di righe cancellate e rese pressoché illeggibili: le parti decifrabili insistono sulla descrizione dei morti di largo Augusto in prospettiva mitizzante.

lavoratore; egli ha lavorato, si è ubriacato, e dorme ridendo ignudo attraverso i secoli. Gli occhi che dai ragazzi biondi ritornavano ai morti si ricordavano di lui. Vedevano il vecchio ignudo, e pensavano a lui ignudo nel vino, pensavano come se l'antico padre fosse stato ucciso nel sonno del suo vino.

Magro, le guance incavate, gli occhi infossati nella faccia scura, un uomo tra la folla guardava i morti davanti a sé e si chinava sopra i loro piedi. Indicò ad altri quei loro piedi.

«Freddo,» disse. «Hanno avuto freddo ai piedi.»

Nessuno gli rispondeva, ed egli aveva i suoi piedi calzati in pantofole, non di scarpe; ne tirava su uno ogni tanto, e se lo strofinava sull'altro [...].

(carte 19-20 – colonna 85 – edizione 1945, pp. 141-142)

Da questo brano emerge chiaramente come i morti siano osservati con quello “sguardo mitizzante” che carica i loro corpi e le loro figure di significati ulteriori. Dentro questa visione che ha chiari echi e rimandi biblici,<sup>71</sup> compare la figura di Giulaj. Si noti come la sua apparizione si sovrapponga a quella del vecchio che giace a terra morto, in particolare per quanto riguarda gli aggettivi con cui è descritto il suo volto, i quali sembrano inizialmente riferiti al vecchio, poiché il nuovo soggetto non è ancora stato enunciato. Inoltre egli riconosce nei piedi dei morti, il freddo che patisce da lui stesso. Tale sovrapposizione già prefigura il destino di Giulaj.

Il brano prosegue sulla *princeps* con il paragrafo «Aveva castagne nelle mani» che – si è detto – è stato scritto, capovolto, nelle ultime righe della carta 41 e che si inserisce tra le righe del testo scritto sulla prima metà della carta 20. In questo caso, l'introduzione di un nuovo paragrafo – durante la seconda fase di scrittura manoscritta – immette un elemento descrittivo all'interno di una già impostata situazione allusiva e simbolica: infatti è sulle carte 19-20 che la comparsa di Giulaj aveva alterato le modalità descrittive, inserendo i riferimenti al «vecchio bianco», al «padre nostro», che già si sono citati. Le righe scritte sulla carta 40 hanno invece lo scopo di colmare una lacuna narrativa, di dire, cioè,

---

<sup>71</sup> Un'affermazione di Giovanni Falaschi a proposito di *Conversazione in Sicilia* può essere accolta anche per *Uomini e no*: «la ricerca dell'uomo offeso, e individuabile come tale perché soffre, impegna Vittorini in un discorso radicale e moralistico che, pur essendo laico in senso idealistico, assume toni libertari e un linguaggio biblico. La laicità di Vittorini è indiscutibile; essa s'inserisce non nella tradizione materialistica, ma in quella idealistica dell'amore per la verità e della ricerca appassionata di essa come furore eroico [...] Il linguaggio profetico, fortemente metaforico di derivazione biblica, non deve essere interpretato in nessun modo come cedimento religioso o mistico» (GIOVANNI FALASCHI, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977, pp. 38-40).

semplicemente, da dove arrivi questo uomo «magro, scuro», con «gli occhi infossati»: egli è un venditore di castagne che era giunto nella piazza piena di gente sperando di riuscire a vendere la sua merce.

CARTA 20	CARTA 41	BOZZE: colonna 85	EDIZIONE 1945: pp. 142-143
<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.» Si chinava, indicava quei piedi <b>ignudi</b> <del>***</del> in fila, grandi, grigi, e uno ne toccò, furtivamente sull'alluce.</p>	<p>aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, *** crude in un mucchio grande, e <del>già bruciate</del> calde di <del>fuoco ancora</del> di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, <del>aveva</del> si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, si era <b>andato</b> spinto a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne <b>arrosto che mostrava per invito ad acquistarle.</b> Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi,, sempre con mani piene di castagne, e <b>si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne</b> ***** si cacciò</p>	<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.» Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, crude in un mucchio grande, e calde di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, si era spinto a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne <del>arrosto</del> <del>che mostrava per invito ad acquistarle.</del> Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi, sempre con mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di</p> <p style="text-align: center;"><i>che voleva mostrare per invito all'acquisto</i></p>	<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.» Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, crude in un mucchio grande, e calde di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, si era spinto a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne che voleva mostrare per invito all'acquisto. Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi, sempre con mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne, toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.</p>

	nelle tasche le due manciate di castagne <sup>72</sup> , toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.	castagne, toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.	
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------	--

Una volta recuperato un dettaglio diegetico che probabilmente si sarebbe perso a causa dei tagli che il primo testo stava subendo, la narrazione prosegue con quanto già scritto sulla carta 20, senza che queste parti di testo subiscano grandi trasformazioni nel passaggio dalle bozze alla *princeps*.

Un unico insieme di correzioni merita di essere riportato, il quale, per altro, segue direttamente il paragrafo «Aveva castagne nelle mani»:

CARTA 20	COLONNA 86	EDIZIONE 1945: p. 142
<p>Si ricordò pure lui del padre antico?</p> <p><del>Tutti guardavano, di là dai morti, i militi, poi i ragazzi biondi, sui carri armati, i ragazzi biondi con *** che ridevano, e di nuovo guardavano i morti, guardavano *** il vecchio. L'uomo dalle pantofole scosse il capo.</del> Scosse il capo, guardò insieme agli altri i militi che mangiavano, i ragazzi biondi che giocavano, e di nuovo guardò i morti, *** guardò il vecchio. Che c'era in lui? Il ricordo <del>del padre antico?</del> di suo padre stesso? <del>Il *** nudità, cade ogni padre nella nudità *** - e a tutti è dato i figli è dato di vederlo inermi - stanco ***</del> ;</p> <p>S'inginocchiò, e nessuno fu stupito che s'inginocchiasse.</p> <p>Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio</p>	<p>Si ricordò pure lui del padre antico? Scosse il capo, guardò insieme gli altri militi che mangiavano, i ragazzi biondi che giocavano, e di nuovo guardò il vecchio. Che c'era in lui? Il ricordo di su padre stesso?</p> <p>S'inginocchiò e nessuno fu stupito che s'inginocchiasse.</p> <p>Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più, <del>con l'innocenza loro,</del> la nudità di lui.</p>	<p>Si ricordò pure lui del padre antico? Scosse il capo, guardò insieme gli altri militi che mangiavano, i ragazzi biondi che giocavano, e di nuovo guardò il vecchio. Che c'era in lui? Il ricordo di su padre stesso?</p> <p>S'inginocchiò e nessuno fu stupito che s'inginocchiasse.</p> <p>Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più la nudità di lui.</p>

<sup>72</sup> Le parole sottolineate con linea spezzata, sono inserite nell'interlinea inferiore.

ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più, con l'innocenza *** loro, la sua nudità di lui padre .		
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Anche in quest'ultimo brano del capitolo LXXVI è confermato come l'ingresso di Giulaj sulla scena narrativa introduca nel testo una dimensione allegorica, che si era persa – dopo il colloquio di Berta con i vecchi del parco – nei due capitoli del rancio dei militari. Questa sezione di toni, che va dal capitolo LXII al capitolo LXXVIII (pp. 113-146) è caratterizzata da una modulazione dei registri stilistici altalenante, poco armonica, in conseguenza del fatto che sono queste le parti di testo che hanno maggiormente risentito della revisione manoscritta, poiché è all'interno di queste 33 pagine che la vicenda romanzesca è stata deviata verso la nuova redazione finale.

Se ne dà qui sinteticamente conto: i capitoli LXII-LXIV sono quelli del secondo dialogo tra Berta e Selva, in cui le due donne sono sole; nel capitolo LXV Berta incontra la folla che si sta dirigendo verso largo Augusto, seguendola, vede anche lei i morti e corre nuovamente verso casa di Selva; nei capitoli LXVI-LXVIII tra la folla è presente anche il Gracco, il quale pone le sue domande ai morti; nei capitoli LXIX-LXXXIII Berta, non avendo trovato Selva, si dirige al parco e incontra i due vecchi profeti; nei capitoli LXXIV e LXXV è descritto il rancio dei militari e i loro giochi; nel capitolo LXXVI compare Giulaj. Negli ultimi due capitoli della sezione, LXXVII e LXXVIII Berta e Enne 2 sono entrambi nella folla di largo Augusto, la prima intenta a dialogare con i morti (i corsivi successivi sono infatti quelli del dialogo muto), il secondo concentrato su quanto sta accadendo a Giulaj; infine Enne 2 vede Berta con la «faccia animata» (p. 146).

Da questa rapida ricapitolazione credo sia evidente come l'introduzione del dialogo di Berta con i vecchi del parco contribuisca a spostare le modalità rappresentative verso quelle di *Conversazione in Sicilia*, in particolare proprio per il recupero della creazione di figure profetiche, al fine di portare nel romanzo uno spazio aperto alla rivelazione. Senza quelle parti sarebbe restato vivo il dialogo interiore tra il Gracco e i morti – che si riconduce anch'esso dialogo tra Silvestro e il fratello Liborio – il quale però non costruisce una dimensione surreale, suscitando invece la sensazione di una riflessione interiore teatralizzata: il dialogo mentale del Gracco, infatti, ha come interlocutori anche gli altri partigiani tra la folla, i quali non scambiano tra loro parole, ma sguardi di intesa

che sono tradotti verbalmente nella mente del Gracco. Anche l'entrata in scena di Giulaj, anticipata – come si è visto – dal paragrafo «Un vecchio bianco dorme da secoli nell'uomo» (p. 141), benché alzi il tono, introducendo immagini e metafore di impronta biblica, da sola non basterebbe a squilibrare l'intera sezione, trattandosi infatti di poche righe, le quali hanno come principale funzione quella di ricondurre Giulaj entro la fisionomia dell'*uomo offeso*.

A questo punto, dopo che Giulaj è stato presentato, entra in scena Berta, come già si è visto nel capitolo a lei dedicato:

CARTA 20	CARTA 40	BOZZE: colonna 86	EDIZIONE 1945: p. 143
Enne 2 era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	<b>LXXV – Scesa dal tram in piazza della Scala, Berta aveva seguito</b> il percorso di un'ora prima, galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	LXXVII – Berta aveva seguito, scesa dal tram in piazza della Scala, il percorso di un'ora prima. Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.	LXXVII – Berta aveva seguito, scesa dal tram in piazza della Scala, il percorso di un'ora prima. Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. Era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.

Si ripete sinteticamente qui quanto già accennato nel paragrafo 2.4,<sup>73</sup> ossia come l'esordio di questo capitolo sia stato variato rispetto a quanto si legge sulla carta 20, modificando il punto di osservazione sulla scena che diviene quello di Berta, mentre inizialmente era di Enne 2. La scena del rancio fa da sfondo all'arrivo di Berta, la quale è ancora sotto l'influsso di ciò che i due anziani profeti le hanno cercato di spiegare. La donna osserva nuovamente tutti i morti, ma in modo nuovo: «Li guardava e li ritrovava» (p. 145) come se ormai li conoscesse, come se non fossero più estranei e separati da lei,

come se prima li avesse veduti vivi, e li vedesse ora vivi di nuovo, ma in un altro modo, passati per la morte e tornati vivi in un altro modo di esser vivi, tutti in grado di ascoltare quello che lei potesse

<sup>73</sup> In particolare la tabella a p. 122.



chieder loro, alzare il capo da terra, e dare a lei una risposta, da una consapevolezza nuova.

(carta 41 – colonna 87 – edizione 1945, p. 145)

Ed è in questo punto che l'obiettivo torna su Giulaj:

Nella folla dinanzi al monumento l'uomo dalle pantofole aveva messo le mani in terra. Egli stava chino sul vecchio ignudo come se volesse coprirlo con la sua persona. Tre o quattro dei militi che mangiavano si erano avvicinati. E osservavano l'uomo; che cosa volesse fare.

«Che gli piglia?» dicevano.

Enne 2, la bicicletta per mano, era dove l'uomo dalle pantofole aveva lasciato il carrettino.

(carta 41 – colonna 87 – edizione 1945, p. 145)

Di seguito, la stessa scena viene riproposta, per la terza volta, dal punto di vista di Enne 2, come a volerne rimarcare la centralità e l'importanza. Inoltre, nel breve spazio di poche righe, tutti i personaggi principali sono per l'unica volta nel corso del romanzo riuniti insieme, di fronte ai morti di largo Augusto.

CARTA 41	BOZZE: colonne 87-88	EDIZIONE 1945: pp. 145-146
<p>Egli <del>seguiva</del> guardava di là quello che accadeva; alto abbastanza per vedere di sopra <del>alla folla</del> al fitto della folla le facce morte e i militi, ma non vedeva <del>più</del> l'uomo dalle pantofole che si era inginocchiato. <del>Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta, fino a salire sul marciapiede; e vide che tra i militi c'era movimento. Sentì che dicevano: «È uno di stanotte. Lo riconosco.» Si alzò su un pedale della bicicletta; vide la faccia spaventata dell'uomo ch'era stato in ginocchio; egli si dibatteva,</del></p>	<p>Egli guardava di là quello che accadeva; alto abbastanza per vedere di sopra al fitto della folla le facce morte e i militi, ma non vedeva l'uomo delle pantofole che si era inginocchiato. Vedeva i carri armati, i ragazzi biondi che giocavano, il vecchio ignudo, vedeva anche uno dei suoi, Figliodi-Dio, che cercava di farsi posto tra la folla, aveva di nuovo veduto il Gracco, ma voleva vedere che cosa facesse quell'uomo dalle pantofole, e non riusciva a vederlo.</p> <p>Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta, fino a salire sul</p>	<p>Egli guardava di là quello che accadeva; alto abbastanza per vedere di sopra al fitto della folla le facce morte e i militi, ma non vedeva l'uomo delle pantofole che si era inginocchiato. Vedeva i carri armati, i ragazzi biondi che giocavano, il vecchio ignudo, vedeva anche uno dei suoi, Figliodi-Dio, che cercava di farsi posto tra la folla, aveva di nuovo veduto il Gracco, ma voleva vedere che cosa facesse quell'uomo dalle pantofole, e non riusciva a vederlo.</p> <p>Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta, fino a salire sul</p>

<p><del>magro, scuro</del> Vedeva *** i carri armati, i ragazzi biondi che giocavano, il vecchio ignudo, vedeva anche uno dei suoi, Figliodi-Dio, che <del>si era spinto in mezzo alla folla più dentro il fitto dell</del> cercava *** di farsi posto tra la folla, aveva di nuovo veduto il Gracco, ma voleva vedere che cosa facesse quell'uomo dalle pantofole e non riusciva <del>più</del> a vederlo.</p> <p>Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta, fino a salire sul marciapiede; e vide che tra i militi c'era movimento. Senti che dicevano: «È uno di stanotte. Lo riconosco.»</p> <p><del>Figlio di Dio</del> *** Si alzò su un pedale della bicicletta. <del>Un uomo dalla faccia spaventata</del></p> <p>Uno di stanotte?</p> <p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte.</p>	<p>marciapiede; e vide che tra i militi c'era movimento.</p> <p>Senti che dicevano: «È uno di stanotte. Lo riconosco.»</p> <p>Si alzò su un pedale della bicicletta.</p> <p>Uno di stanotte?</p> <p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte.</p>	<p>marciapiede; e vide che tra i militi c'era movimento.</p> <p>Senti che dicevano: «È uno di stanotte. Lo riconosco.»</p> <p>Si alzò su un pedale della bicicletta.</p> <p>Uno di stanotte?</p> <p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La penultima frase della redazione finale, presente nella terza colonna della tabella, è un indiretto libero focalizzato su Enne 2 ed è l'unico che si registrerà, fino al capitolo CXV (p. 223) il quale avvia la sequenza narrativa in cui il protagonista troverà la morte. Sulla questione degli indiretti liberi focalizzati su Enne 2 si dirà nel capitolo 5.

Ora si concluda la lettura del capitolo LXXVIII.

CARTA 41	BOZZE: colonna 88	EDIZIONE 1945: p. 146
<p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte. Era magro, scuro, quello che aveva <del>visto passareli</del> veduto poco prima passargli davanti in pantofole</p>	<p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte. Era magro, scuro, quello che aveva veduto poco prima passargli davanti in pantofole turchine, con le mani</p>	<p>Un uomo dalla faccia spaventata si dibatteva, ma non era nessuno dei suoi compagni della notte. Era magro, scuro, quello che aveva veduto poco prima passargli davanti in pantofole turchine, con le mani</p>

<p>turchine , con le mani piene di castagne. <del>*** in qualche caso</del> Pensò come potesse aiutarlo, lo vide saltare da una parte, e <del>lasciò libera la bicicletta fermandola col pedale contro il marciapiede perché lui la prendesse.</del> pensava che avrebbe potuto dargli la sua bicicletta.</p> <p>Ma l'uomo correva, <del>*** nelle sue pantofole *** turchine</del> sui suoi piedi turchini , in una direzione sbagliata, <del>allo scoperto,</del> verso i ragazzi biondi di uno dei carri armati, e già egli pensava che non poteva dargli nessun aiuto, pensava che mai aveva potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed ea disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, fare basta, non doverne più sapere di gente che si perdeva, quando, <del>nella linea dell'uomo in fuga,</del> tra <del>***</del> coloro ch'erano <del>dinanzi ai morti</del> in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non <del>voltarsi ***</del> voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, <del>la faccia animata</del> senza nulla in lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta.</p>	<p>piene di castagne. Pensò come potesse aiutarlo.</p> <p>Lo vide saltare da una parte, e pensava che avrebbe potuto dargli la sua bicicletta.</p> <p>Ma l'uomo correva, sui suoi piedi turchini, in una direzione sbagliata, verso i ragazzi biondi di uno dei carri armati, e già egli pensava che non poteva dargli nessun aiuto nessun aiuto, pensava che mai aveva potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed ea disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, fare basta, non doverne più sapere di gente che si perdeva, quando, tra coloro ch'erano in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla in lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta..</p>	<p>piene di castagne. Pensò come potesse aiutarlo.</p> <p>Lo vide saltare da una parte, e pensava che avrebbe potuto dargli la sua bicicletta.</p> <p>Ma l'uomo correva, sui suoi piedi turchini, in una direzione sbagliata, verso i ragazzi biondi di uno dei carri armati, e già egli pensava che non poteva dargli nessun aiuto nessun aiuto, pensava che mai aveva potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed ea disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, fare basta, non doverne più sapere di gente che si perdeva, quando, tra coloro ch'erano in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla in lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta..</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Questo brano è già stato citato nel paragrafo 2.4, in relazione all'evoluzione del personaggio di Berta: qui ora è proposto il confronto con le carte e le bozze, ma è subito evidente come il brano si stato interessato da sole correzioni immediate, da minimi cambi di progettazione delle frasi. Per ciò che interessa il discorso qui condotto, è importante però ribadire nuovamente come la presenza di Berta e Giulaj nello stesso momento, tra la

folla, in largo Augusto, era prevista fin dalla prima redazione, con le conseguenze che ora si analizzeranno.

### 4.3 *La “responsabilità” di Berta*

XC – Che cosa accadde all’uomo dalle pantofole quando fuggì di sotto al monumento in direzione del carro armato?  
(colonna 100 – edizione 1945, p. 169)

Così riparte la narrazione dopo l’esaurimento della “storia di Berta” (a p. 164), aprendo quella che può essere definita la “storia di Giulaj” con la quale si torna nel vivo delle vicende legate alla lotta partigiana. Da questo punto si apre la più lunga sequenza di capitoletti in tondo di tutto il romanzo, da pagina 169 a 209, dal capitolo XC al capitolo CVIII. Questa sequenza è interamente contenuta (a parte il primo capitolo XC)<sup>74</sup> sulle carte 21-30 e appartiene dunque alla prima fase di elaborazione manoscritta, la quale corrisponde sostanzialmente a quanto si legge in bozze e sulla *princeps*.

Dopo che Enne 2 vede Berta tra la folla con la «faccia animata», i capitoli *LXXIX-LXXXI* (pp.147-151) sono occupati dal muto dialogo della protagonista con i morti, i successivi *LXXXII- LXXXVII* (pp. 153-164) raccontano il rifiuto di Berta e i capitoli *LXXXVIII-LXXXIX* (pp. 165-168) descrivono la disperazione di Enne 2. Il narratore torna su Giulaj con il capitolo XC (p. 169).

Il fatto che l’uscita di scena di Berta coincida con l’entrata in scena di Giulaj non è mai stato finora portato ad un’attenzione critica. Eppure il lettore non giunge a leggere lo sviluppo del mancato cambiamento di Berta senza prima incontrare questo personaggio.

---

<sup>74</sup> Il capitolo XC non è presente su nessuna carta manoscritta, come si è detto in 1.2.

Si ricordi ancora come la sua figura si confonda con quella del vecchio morto, per il volto magro e scuro, per il freddo ai piedi; Giulaj ha poi le pantofole turchine, e ormai è noto il valore simbolico del colore azzurro nei testi di Vittorini; inoltre Giulaj riconosce nel vecchio morto l'*antico padre* di ogni uomo, e anche in questo caso si è visto il valore simbolico dei padri. Insomma, Giulaj viene ricondotto, secondo l'iconografia di Vittorini, da una parte tra le figure profetiche di coloro che sono portatori di valori morali positivi e primari, dall'altra a coloro che appartengono al *genere umano perduto*.

Perché, dunque, leggiamo di lui e della sua morte violenta (uno dei brani più sconvolgenti e forti di tutto il testo) solo dopo avere letto della mancanza di coraggio di Berta, della sua ignavia, della sua meschinità?

Non è sufficiente rispondere con il fatto che il dialogo tra Berta ed Enne 2 si risolve in poche ore, mentre la vicenda di Giulaj è più lunga, in termini di durata nel tempo della realtà finzionale. Ciò che colpisce, infatti, è come il destino di Giulaj venga segnato nello stesso arco di tempo in cui Berta rifiuta di cambiare se stessa e la propria vita. Dopo che lei ed Enne 2 si allontanano da largo Augusto, infatti, il venditore ambulante viene catturato: un momento di gioco, tra risate e spintoni dei soldati, si trasforma in tragedia. Il comportamento di Giulaj, che si era avvicinato troppo ai cadaveri, provoca infatti il sospetto che egli fosse uno dei partigiani che aveva attaccato il tribunale la notte precedente; nella confusione, o magari anche solo per scherzo (non viene detto nulla nel testo), la cagna Greta lo insegue. È aggressiva, e Giulaj, per difendersi, è costretto ad ucciderla con un'arma di fortuna. Si tratta però della cagna del capitano tedesco Clemm, e perciò egli viene portato in una caserma in attesa che il capitano arrivi e decida cosa fare di lui.

Tutto questo nello stesso arco di tempo in cui i due protagonisti giungono a casa del partigiano e lì si conclude la loro "storia".

A questo punto si aprono delle scene che hanno subito pochissime modifiche nei vari passaggi redazionali e compositivi, eppure è utile ripercorrerli rapidamente per cogliere in che modo l'autore abbia progettato la climax di violenza che prepara alla morte di Giulaj.

I primi capitoli sono ambientati in prefettura, dove il capitano Clemm è atteso dal prefetto. Quest'ultimo «era in un grande seggiolone, la testa nella mani. Pipino lo chiamavano i suoi [...] sembrava sonnecchiasse» (p. 175). L'immagine di questo personaggio non è affatto un segnale di autorevolezza, è, anzi, il migliore rappresentante

di quell'«accozzaglia eteroclita» che formano i fascisti, dai quali emergono «la protervia più ottusa oppure l'opportunismo più ignominioso», «campioni di meschinità abominevole» e di «servilismo nei confronti dei nazisti».<sup>75</sup>

Gli atteggiamenti che dominano questi capitoletti costruiscono dunque un'atmosfera di superficialità, di approssimazione, dovuta, appunto, alla volontà di non comprometersi da parte di chi “sonnecchia” di fronte alla gravità dei fatti e cerca di scaricare le responsabilità sugli altri. L'altro personaggio che compare sulla scena è il questore, soprannominato Giuseppe-e-Maria:

«Guarda che i tedeschi vogliono conti pari entro le diciotto,» disse Giuseppe-e-Maria.  
«Cosa? Cosa?» Pipino gridò.  
[...]  
«Hanno allo scoperto nove uomini,» disse Giuseppe-e-Maria.  
«E che cosa vogliono?» Pipino gridò. «Vogliono che mi metta a giudicare io?» gridò.  
«Vogliono conti pari,» disse Giuseppe-e-Maria.  
[...] «E facciamo quello che vogliono,» Pipino gridò.  
[...] «Vogliono fucilare novanta persone?» urlava Pipino. «Vadano in piazza e se le prendano. Non possono prendersele in piazza? Io non rispondo della gente che è in piazza. Se le prendano in piazza.»  
(carta 22 – colonna 106-107 – edizione 1945, pp. 178-179)

È importante riportare qui il fatto che i nomi di questi due funzionari siano cambiati all'ultimo momento sulle bozze, a partire dalla colonna 105 (fino alla 110 in particolare e poi ovunque ricompaiano) i nomi del prefetto del carcere San Vittore e del suo collaboratore sono modificati in direzione di riduzione ironica del loro ruolo: il prefetto Parini (cognome tipicamente lombardo, ma della più illustre tradizione di pensiero, che quindi apriva una contraddizione probabilmente troppo forte) diviene, Pipino; mentre Santamaria diventa Giuseppe-e-Maria che, anche graficamente diventa un'apposizione popolare e schernitrice.

La tendenza a diminuire l'importanza di queste figure era già avviata sulle carte manoscritte, come può confermarlo la seguente correzione:

---

<sup>75</sup> Le citazioni del paragrafo sono tratta da VITTORIO SPINAZZOLA, «Uomini e no», ovvero amore e resistenza, in *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312. La citazione a p. 303.

Carta 23	Bozze: colonna 108	Edizione 1945: p. 181
<p><b>Parini</b>, tuttavia, riuscì a dire quello che lui non voleva. Lui non voleva prendersi la responsabilità di consegnare gente al plotone di esecuzione. Questa era una responsabilità che toccava ai tribunali. Era un tribunale lui? Lui non era un tribunale. <del>Ma Clemm gli disse s'egli non era il capo della provincia. Certo che egli era il capo della provincia.</del> <del>Egli riconobbe di esserlo. Certo che lo era. Se lo era, disse Clemm, egli rispondeva della provincia alle autorità di occupazione.</del></p> <p><del>«Ma è lo stesso,» esclamò Santamaria. «Credi non essere *** responsabile?»</del></p> <p>Disse Santamaria: «E *** neghi di essere in agitazione.»</p>	<p><b>Parini</b>, tuttavia, riuscì a dire quello che lui non voleva. Lui non voleva prendersi la responsabilità di consegnare gente al plotone di esecuzione. Questa era una responsabilità che toccava ai tribunali. Era un tribunale lui? Lui non era un tribunale.</p> <p>Disse <b>Santamaria</b>: «E neghi di essere in agitazione?»</p> <p><i>Pipino</i></p> <p><i>Giuseppe-e-Maria</i></p>	<p>Pipino, tuttavia, riuscì a dire quello che lui non voleva. Lui non voleva prendersi la responsabilità di consegnare gente al plotone di esecuzione. Questa era una responsabilità che toccava ai tribunali. Era un tribunale lui? Lui non era un tribunale.</p> <p>Disse Giuseppe-e-Maria: «E neghi di essere in agitazione?»</p>

Quando il capitano Clemm viene ricevuto dal prefetto sono le quattro meno un quarto: è il pomeriggio del giorno in cui Berta si è presentata, al mattino, per la prima volta da sola, alla porta di Selva. La visione dei morti di Largo Augusto e l'incontro con Enne 2 sono avvenuti intorno a mezzogiorno, poco dopo che Giulaj era già stato catturato. Alle quattro e mezza il capitano Clemm dovrà essere al carcere San Vittore dove, nel frattempo, è stato portato il venditore di castagne.

Il brano riportato in tabella prosegue sulla carta 23 con numerose righe di testo cancellate e del tutto illeggibili, anche perché la grafia su questa carta è molto minuta. Quanto è presente in interlinea corrisponde invece al testo in bozze, sulle quali poi saranno corretti i nomi propri dei personaggi, come si diceva. Si riporta, dunque, di

seguito solo il testo della *princeps*; le battute che essi si scambiano sono importanti, poiché in esse si intravede l'aperta denuncia della posizione morale di cui sono portatori.

Lo calmò Giuseppe-e-Maria dicendo che non occorre dare detenuti d'importanza.

«Come? Come?» Pipino esclamò.

«Mica loro,» disse Giuseppe-e-Maria, «ti chiedono delle personalità. Ti chiedono un certo numero di teste. Non altro.»

«Possiamo dar loro solo degli operai?»

«Ma si capisce. Possiamo dar loro solo degli operai.»

L'idea di poter consegnare al plotone di esecuzione solo degli operai sembrava confortante a Pipino, quasi liberatrice. Anche il suo omiciattolo sembrava trovarla apprezzabile. Come un male minore. Egli soffiò con cura il lungo naso. Giuseppe-e-Maria rise. L'accordo fu raggiunto.

(carta 23 – colonne 108-109 – edizione 1945, p. 181)

E ancora:

XCVI<sup>76</sup> – «Ne prenderemo metà,» disse il capitano Clemm, «da quelli degli scioperi, e metà dai politici.»

«Fate voi e il questore,» Pipino disse. «Fate voi! Fate voi!»  
Soggiunse: «Purché non mi tocchiate gli intellettuali.»

«Pipino ha un debole per gli intellettuali,» disse Giuseppe-e-Maria.

«Intendo dire i professionisti.»

[...] quando si tocca uno un po' conosciuto, addio! Tutti ne parlano.»

(carta 23 – colonna 109 – edizione 1945, pp. 181-182)

Queste battute come le seguenti non hanno bisogno di commento.

[...] Erano le quattro e un quarto. Clemm dettò all'omiciattolo la dichiarazione di prelievo degli ostaggi che lui avrebbe firmato. Dettò la cifra. Centodieci, disse.

«Centodieci?»

[...]

«I tedeschi sono nove,» [...].

---

<sup>76</sup> Sulla *princeps* il numero di capitolo è errato (refuso tipografico) ed è CXVI.



[...] «Ci sono anche due cani» disse Clemm. «Uno ieri sera, il miglior alano della Gestapo. E uno stamattina, la mia cagna Greta.»

Disse Giuseppe-e-Maria: «Ma l'uomo che ha ucciso quello di stamattina è stato preso. Non è stato preso?»

«Lo vedrò tra poco.»

«Che uomo è?» Pipino domandò.

«Non è un professionista.» disse Giuseppe-e-Maria.

(carta 23 – colonna 109 – edizione 1945, pp. 182-183)

Attraverso questa citazione è chiaro come il personaggio di Pipino rappresenti in modo marcato la non assunzione di responsabilità, l'atteggiamento di chi delega agli altri per non comprometersi con scelte individuali; egli esegue gli ordini, ma preferisce non darne di precisi; fa finta di non vedere ciò che accade; l'unica cosa che conta è non essere direttamente coinvolto; «sonnecchia»<sup>77</sup> di fronte alle crudeltà e le ingiustizie che accadono intorno a lui. Il modo freddo, distaccato e amministrativo in cui sono scelti gli uomini da fucilare è solo un avvio del progressivo crescendo di malvagità – o superficialità – che verrà proposto nei capitoli successivi e che struttura questo lungo blocco di capitoli in tondo. Inoltre, all'interno di questo brano l'attenzione del lettore torna su Giulaj, ma da un opposto punto di vista, rispetto a quello in cui lo si è incontrato. Il venditore ambulante è ora osservato con gli occhi degli ufficiali tedeschi e dei funzionari fascisti, non più *uomo*, ma insieme di caratteristiche: non è un intellettuale, non è un professionista. Ecco allora che il significato del titolo del romanzo, *Uomini e no*, può prendere un'ulteriore sfumatura: c'è chi non è *uomo* perché manca di umanità, come i gerarchi e i funzionari, nel caso della scena sopra trascritta, ma c'è anche chi viene privato della propria umanità, ed è senz'altro il caso di Giulaj. Allo stesso modo subiscono questa prima e originaria violenza gli operai, che possono essere condannati a morte senza che questo crei problemi, perché la loro morte non suscita interesse, perché essa è considerata un sacrificio accettabile, trattandosi di uomini socialmente invisibili, in tempo di guerra, come in tempo di pace.

Con il capitolo XCVIII la narrazione torna su Giulaj e tutta la sequenza narrativa è costruita su questo continuo allontanare e stringere la messa a fuoco sul personaggio:

---

<sup>77</sup> «Ancora una volta egli aveva sbadigliato. Ancora una volta si era presa la testa nelle mani, pareva che sonnecchiasse», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 183.

XCVIII – L'uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a [sic] San Vittore verso le tre e mezzo, dopo una telefonata del capitano Clemm ricevuta in caserma dalla Prefettura.

[...] L'uomo fu veduto, mentre gli prendevano le impronte digitali, da un milite che lo conosceva.

«Eh Giulaj,» lo chiamò il milite. «Cos'è che hai rubato?»

«Niente Manera,» Giulaj rispose. «Che rubo io? Tu sai che non rubo.»

«Solo sul peso rubi?»

«Io non rubo.»

«E perché allora sei qui?»

«È per politica.»

«Eh?» Manera disse. «Sei qui per politica?»

I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.

(carta 23, ultime righe e carta 25<sup>78</sup> – colonna 113 – edizione 1945, p. 188)

A questo punto si avvia un'ulteriore, rapida ed efficace, descrizione di Giulaj, che, se letta nella prima redazione manoscritta sulla carta 25, mostra un dettaglio che ribadisce la distanza tra Giulaj e il milite fascista Manera:

CARTA 25	BOZZE: colonna 113	EDIZIONE 1945: pp. 188-189
<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p><del>«Vende castagne su un carrettino davanti alle case dove abito.» «Afferma che vende castagne su un carrettino.» «Veniva all'albergo popolare.»</del></p> <p><del>«Lo conosci di lì?» «Veniva all'albergo popolare.» «Ed è qui per politica.» «Non mi ricordo di averlo mai veduto.» «Dormiva nella mia camerata.» «Però non</del></p>	<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p>«Veniva dall'albergo popolare.»</p> <p>«Lo conosci di lì?»</p> <p>«Dormiva nella mia stessa camerata.»</p> <p>«Eravate amici, allora?»</p> <p>«Non si può dirlo. Ma mi ha insegnato a scaldarmi i piedi per poter dormire.»</p> <p>«Ti avrà insegnato a scaldarteli dalla bocca.»</p>	<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p>«Veniva dall'albergo popolare.»</p> <p>«Lo conosci di lì?»</p> <p>«Dormiva nella mia stessa camerata.»</p> <p>«Eravate amici, allora?»</p> <p>«Non si può dirlo. Ma mi ha insegnato a scaldarmi i piedi per poter dormire.»</p> <p>«Ti avrà insegnato a scaldarteli dalla bocca.»</p>

<sup>78</sup> Come si può vedere dalla tabella 2 inserita nel capitolo 1.2, il capitolo XCVIII è spezzato: inizia nelle ultime cinque righe di testo sulla carta 23 (al di sotto di una linea tracciata orizzontalmente) e prosegue sulla carta 25. La carta 24 porta il testo corrispondente a quello del capitolo XCVII, pp. 184-187.

<p><del>ricordo di averlo mai veduto»</del>          «Veniva dall'albergo popolare.»          «Lo conosci di lì?»  <del>«Lo conosco di lì.»</del> «Dormiva          nella mia stessa camerata.»          «Eravate amici allora?»          «Non si può dirlo. ***  <b>insegnato a tenere caldi i piedi a          scaldarmi i piedi quando li avevo          ***» a tener caldi i piedi col          freddo»</b>  <del>«A mettere pantofole          «Ti ha fatto portare le          pantofole come le ha lui?»          «Io ho sempre portato scarpe.          Ma mi ha insegnato come *** a          scaldarmi i piedi per poter          dormire.»</del>  <del>«Col cotone?» ***</del>  <b>Tutti quei militi conoscevano          che cos'è il freddo ai piedi in un          letto gelato *** e se ne          ricordavano.</b>          «Ti avrà insegnato a scaldarteli          dalla bocca.»</p>		
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

In queste parti di testo si legge come militi e perseguitati siano accomunati dalla stessa iniziale miseria, la quale però li ha condotti a compiere scelte differenti e a porre coloro che hanno accettato il compromesso del fascismo in una posizione più protetta, che non li espone almeno alle difficoltà dell'indigenza. La decisione di togliere ciò che rende simili, in partenza, perseguitati e perseguitori, può discendere senz'altro dal fatto che in questi brani è più coerente mostrare la distanza e le differenze, in modo da rendere più forte l'isolamento in cui viene lasciato Giulaj, la lontananza con cui viene percepito e che ne autorizza implicitamente la condanna a morte.

CARTA 25	BOZZE: colonne 113-114	EDIZIONE 1945: pp. 188-189
Il gruppetto di militi guardava l'uomo Giulaj da lontano, <b>tutti guardavano le sue pantofole sdrucite, le osservavano.</b>	Il gruppetto dei militi guardava l'uomo Giulaj da lontano. «Cos'è?» uno domandò. «È barese?»	Il gruppetto dei militi guardava l'uomo Giulaj da lontano. «Cos'è?» uno domandò. «È barese?»

<p>«Cos'è?» uno domandò. «È barese?»  «No. No. È di Monza.»  «Così scuro? Sembra un barese.»  «Invece è di Monza.»  <del>*** in una mano? disse un altro.</del> <b>«L'ha secca.»</b>  <b>«Come secca?»</b>  <del>«Senza carne. Senza ***»</del>  «È perché,» un altro domandò, «porta le pantofole?»  «Si vede che <del>non può</del> <sup>non</sup> <del>guadagnarsi le scarpe</del> guadagna abbastanza da comprarsi le scarpe.»  «Non poteva mettersi nella milizia?»  «È qui per politica.»  «È qui per politica?»  <del>I militi lo guardarono più attentamente.</del>  «Io credevo che fosse un ladruncolo. È qui per politica?»  I militi guardarono più attentamente Giulaj che stava ora rispondendo alle domande dello scrivano.  «Padre.»  «Vincenzo.»  «Madre.»  «Parisina.»  «Parisina come?»  <del>«Parisina Ghi***</del>  <b>Giovagardi.»</b>  Disse un milite: «Cioè. È contro la milizia.»</p>	<p>«No. No. È di Monza.»  «Così scuro? Sembra un barese.»  «Invece è di Monza.»  «E perché,» un altro domandò, «porta le pantofole?»  «Si vede che non guadagna abbastanza da comprarsi le scarpe.»  «Non poteva mettersi nella milizia?»  «È qui per politica.»  «È qui per politica?»  «Io credevo che fosse un ladruncolo. È qui per politica?»  I militi guardarono più attentamente Giulaj che stava ora rispondendo alle domande dello scrivano.  «Padre.»  «Vincenzo.»  «Madre.»  «Parisina.»  «Parisina come?»  Disse un milite: «Cioè. È contro la milizia.»</p>	<p>«No. No. È di Monza.»  «Così scuro? Sembra un barese.»  «Invece è di Monza.»  «E perché,» un altro domandò, «porta le pantofole?»  «Si vede che non guadagna abbastanza da comprarsi le scarpe.»  «Non poteva mettersi nella milizia?»  «È qui per politica.»  «È qui per politica?»  «Io credevo che fosse un ladruncolo. È qui per politica?»  I militi guardarono più attentamente Giulaj che stava ora rispondendo alle domande dello scrivano.  «Padre.»  «Vincenzo.»  «Madre.»  «Parisina.»  «Parisina come?»  Disse un milite: «Cioè. È contro la milizia.»</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Da questo brano si possono notare altri elementi: Giulaj è continuamente chiamato *l'uomo*, fin dalla ripresa della narrazione su di lui, che era avvenuta con le seguenti parole: «Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole» (p. 169). Giulaj rappresenta,

l'umanità *offesa*, umile, debole e perseguitata; appartiene al numero degli esseri umani a cui, da sempre, nel corso della storia, vengono tolte, prima ancora che la vita, i diritti, il lavoro, o la dignità. Il primo attacco a Giulaj in caserma è, infatti, il sospetto che egli sia disonesto, che abbia rubato: l'essere povero lo rende automaticamente un potenziale delinquente. In secondo luogo, mentre la presenza di scene violente contro Giulaj va aumentando nel corso del testo, il lettore ottiene sempre più informazioni su di lui, lo conosce: mentre Giulaj viene lentamente privato della propria umanità, agli occhi del lettore diviene sempre più un uomo con un'identità precisa e non una semplice comparsa nel testo. In terzo luogo, ancora una volta l'ingresso nei gruppi fascisti viene presentato come un'alternativa valida alla miseria e alla povertà,<sup>79</sup> probabilmente non per giustificare l'azione dei militi, quanto per rendere conto di una realtà, di un fatto storico e sociale, che influenza, poi, anche la loro caratteristica codardia.

Il crescendo di tensione inizia a crearsi nel momento in cui un graduato fascista si infuria con i sottoposti per il fatto di avere registrato l'ingresso di Giulaj nel carcere, e quindi di averlo trattato come un prigioniero regolare. L'innocenza e l'ingenuità di Giulaj è subito evidente da una battuta che scambia con altri prigionieri operai, anch'essi non registrati:

---

<sup>79</sup> Questo accade durante la scena del rancio dei militari, di cui si è parlato nel paragrafo 4.2 (p. 244). Si riportano ora qui di seguito le battute:

LXXIV – Un camioncino col rancio era passato per il largo Augusto [...]  
La gente li guardava, e due giovanotti che li guardavano sorrisero tra loro.  
«Buono, eh?»  
«Mica male,» uno di quegli uomini rispose.  
«Che ci avete dentro? Carne?...»  
«Eh, sì! Carne!»  
«Ossa anche?»  
«Ossa? Come ossa?»  
[...]  
«Ci trattano bene,» [...] «La sera maccheroni e pietanza.»  
«Di carne cruda?»  
«Di carne cruda? No, di carne cotta. Più la frutta. Più il formaggio. Più il vino.»  
[...]  
«Uno come noi può ringraziare Iddio. Di questi tempi che farebbe, se no? fame, se no!»  
[...]  
«Se vuoi arruolarti ti raccomando io.»  
(carta 18 – colonna 82 – edizione 1945, pp. 137-138)

«Io aspetto il capitano,» disse Giulaj. «Tra un'ora o due forse mi rimettono fuori,» soggiunse. «Non volevano nemmeno registrarmi.»  
(carta 25 – colonna 114 – edizione 1945, p. 190)

Ma subito uno dei prigionieri replica, rivolto agli altri:

«Che sia scemo?»

Qualcuno degli altri allora lo guardò, ma per un secondo e Giulaj vide le facce loro.

Dove le aveva già vedute? Gli pareva di averle tutte già vedute, ma in qualche cosa di spaventoso, e d'un tratto gli parve che fossero le facce vedute morte quella mattina sul marciapiede. Erano le stesse con gli occhi di viventi invece che di morti. Arrossì e si appoggiò al muro, mettendo l'uno sull'altro i suoi piedi calzati di pantofole.

(carta 25<sup>80</sup> – colonne 114-115 – edizione 1945, pp. 190-191)

In questo paragrafo è importante sottolineare l'accostamento dei prigionieri vivi ai morti di largo Augusto. E non solo perché in questo modo si anticipa come il destino degli operai reclusi sia segnato, ma anche perché viene istituita una loro appartenenza a un unico volto umano: quello delle vittime, del *genere umano offeso*.

Ancora una volta, poi, la narrazione si allontana da Giulaj: questa è la tecnica attraverso la quale l'uomo delle pantofole viene posto sulla scena narrativa, continua alternanza di avvicinamento e allontanamento dalle sue azioni, da ciò che gli sta capitando. E ciò con lo scopo di portare, ogni volta che si torna su di lui, delle nuove informazioni o un nuovo punto di vista sul personaggio. In particolare, ogni volta che il fuoco della narrazione si allontana da Giulaj, viene introdotta una crescente forma di violenza. In questo senso allora diviene evidente come la prima forma di violenza è quella che deriva dalle azioni di Berta: la sua incapacità di rivolgersi al bene è un primo gradino nella scala delle violenze degli uomini contro gli uomini, come confermato dallo stesso corsivo che segue la fine della storia di Berta, in cui si parla della «*continua pratica di fascismo*» che si insinua «*nei più delicati rapporti tra gli uomini*» (p. 167).

Ma si prosegue.

---

<sup>80</sup> Sulla carta è scritta e cancellato due volte la frase «**non nella vita**», riferita al “luogo” in cui Giulaj crede di avere già visto le facce degli altri prigionieri.

C – Di sopra, il gruppetto di militi che parlava di lui, si era portato nel primo cortile.

[...] «Pensare,» uno disse. «Eravate quasi amici e ora siete uno contro l'altro.»

«Perché siamo,» disse Manera, «uno contro l'altro?»

«Non siete uno contro l'altro? Tu sei di qua, e lui è di là.»

«Io sono di qua, e lui è di là?»

«Non sei nella milizia tu? Tu sei nella milizia e lui è contro la milizia.»

«Oggi,» disse un terzo, «anche due fratelli possono trovarsi uno contro l'altro.»

«Ma noi non siamo due fratelli,» Manera disse.

«Pure è un esempio,» disse il terzo, «che questa è una guerra civile.»

[...] Manera ascoltava, fuori ormai dal discorso. Aveva castagne in tasca, e ne prendeva in mano una, la sgusciava, la masticava. «Non so,» diceva ogni tanto. A lui non pareva che lui e quel Giulaj fossero l'uno contro l'altro. Era contro di lui Giulaj? Ed era contro Giulaj lui? Come? In quale modo? A lui pareva soltanto che lui riceveva uno stipendio, e Giulaj non lo riceveva.

(carta 25 – colonna 115 – edizione 1945, pp. 191-192)

La questione qui presentata viene posta in termini solo apparentemente semplicistici: in realtà il meccanismo economico posto alla base, il ricevere uno stipendio, è quello che muove le azioni dei personaggi meno consapevoli del peso delle proprie scelte. Già più volte nel corso del testo, l'arruolamento è stato presentato come una valida alternativa alla miseria. Ma il punto è la valutazione di ciò che viene chiesto in cambio.

E come si può giudicare un uomo come Manera? Esegue gli ordini, fa un lavoro. Lo stesso, Pipino. Entrambi cercano di deresponsabilizzarsi proprio con questa giustificazione. È però chiaro che non basta a scagionare la complicità, se non addirittura la diretta colpevolezza, di chi ha avuto questo ruolo, nella finzione romanzesca, come nella storia. Ed è proprio su queste figure di confine, tra le quali la più problematica resta Berta, che si gioca la complessità del titolo *Uomini e no*. Ogni uomo, e non è evidentemente affermazione nuova, ha dentro di sé la possibilità di realizzare un'umanità piena o di negarla. La distinzione tra chi la realizza e chi la nega si articola su diversi livelli che il testo di Vittorini mette bene in luce: c'è chi subisce la negazione della propria umanità; chi uccide l'umanità degli e negli altri; e chi la uccide, almeno in parte,

dentro di sé, inibendo in questo modo la possibilità di portare a piena realizzazione la propria umanità e compromettendo, in conseguenza l'umanità altrui.

È questo, con una forzatura terminologica, il crimine di Berta. L'incapacità della donna di scegliere di realizzare la propria piena umanità ha una conseguenza ben evidente su Enne 2 (ma su questo aspetto occorrerà tornare in modo più circostanziato), e un'altra, meno visibile ma direttamente dipendente sul piano della struttura temporale della compagine narrativa, su Giulaj: quest'ultimo viene condannato nello stesso arco di tempo in cui assistiamo al rifiuto di Berta. La donna, infatti, mentre stava fissando i morti, ignora quanto sta accadendo all'uomo con le pantofole spalancando in questo modo un altro baratro di egoismo che conduce a una delicata riflessione. Berta rappresenta chi si lascia facilmente ed emotivamente infatuare da una situazione drammatica, rappresenta chi ha reazioni forti e apparentemente meritevoli, generose, altruiste, ma – in fondo – banalmente si compiace della propria sensibilità, si rivolge solo a se stesso e alla componente quasi “estetica” del proprio forte turbamento, senza essere in grado di cogliere, la vera origine e natura della situazione che ha provocato quell'alterazione e, senza riconoscere su quali persone tale condizione sta provocando loro sofferenze e ingiustizie. Quella di Berta non è una presa di coscienza: è stupore, paura, sensazione, ma non si allarga in una consapevolezza matura del mondo e delle dinamiche che lo sostengono. Il pianto a cui si abbandona sulla spalla di Enne 2 la richiude su se stessa:<sup>81</sup> la donna fallisce la propria formazione etica e civile.

Berta, infatti, rinunciando a compiere una scelta che avrebbe cambiato la sua esistenza e quella di Enne 2, influisce simbolicamente e indirettamente sul destino di Giulaj, in virtù della concatenazione temporale tra la cattura del venditore di castagne e della mancata conversione della giovane donna. È inoltre altrettanto evidente la loro consequenzialità argomentativa dei due episodi, proprio perché chi nega l'umanità in se stesso sta negando umanità a un altro uomo. Le due parti testuali, nettamente separate dal punto di vista dell'ordine della disposizione narrativa, sono quindi strettamente legate sul piano della visione esistenziale che sostiene il testo.

---

<sup>81</sup> «La sua faccia aveva potuto splendere, ma lo aveva avuto dentro sotterraneo [...]. Mise la testa sulla spalla di Enne 2, e pianse sulla sua spalla.» (VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 155). Il pianto di Berta, dunque, non è affatto analogo del pianto di Silvestro, il quale segna invece la «fuoriuscita definitiva dalla paralisi dell'io» (VITTORIO SPINAZZOLA, *Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, vol. IV, *Il Novecento II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, p. 417).



Non ci sono, all'interno di *Uomini e no*, un romanzo della Resistenza e un romanzo d'amore: le due dimensioni, di lotta armata e di realizzazione sentimentale, sono intrinsecamente collegate e non solo su un piano ideologico, volontaristicamente inserito nel testo, ad esempio nelle parole di Selva, ma la compenetrazione dei due aspetti sostiene a livello profondo il romanzo, ed è visibile nell'accostamento tra la "storia di Berta" e la "storia di Giulaj".

#### 4.4 *La morte di Giulaj e il problema del male*

Si prosegue tornando all'ordine diegetico del romanzo e al capitolo CI. Sulla carta 26 si legge la prima redazione di questa parte di testo, in cui alcune parole e frasi, cancellate ma leggibili, proponevano maggiori dettagli descrittivi, eliminati:

Carta 26	BOZZE: colonna 116	EDIZIONE 1945: pp. 193-194
<p>Suonò allora l'attenti dall'androne dell'ingresso. <del>Che e'è?</del> Si senti un'automobile si fermava.</p> <p>«Chi è? Il comandante?»</p> <p>«Doveva venire il capitano Clemm.» disse il quarto.</p> <p>Mentre il capitano Clemm scendeva dall'automobile e entrava, seguito da un ragazzo delle S.S. <del>***</del>, nel corpo di guardia, Giulaj, di sotto, finiva di spiegare il suo metodo per <del>***</del> tenersi caldi i piedi.</p> <p><del>***</del> Soltanto l'operaio dalla</p>	<p>CI – Suonò allora l'attenti dall'androne dell'ingresso, un'automobile si fermava, e Giulaj, di sotto, finiva di spiegare il suo metodo per tenersi caldi i piedi.</p> <p>Soltanto l'operaio dalla corporatura gigantesca lo ascoltava.</p> <p>[...]</p> <p>«Tutto quello che occorre è un po' di cotone,» disse.</p> <p>Ma mentre ancora parlava arrossi di nuovo, parve capire di avere detto delle cose inutili, di nuovo si ricordò che aveva già</p>	<p>CI – Suonò allora l'attenti dall'androne dell'ingresso, un'automobile si fermava, e Giulaj, di sotto, finiva di spiegare il suo metodo per tenersi caldi i piedi.</p> <p>Soltanto l'operaio dalla corporatura gigantesca lo ascoltava.</p> <p>[...]</p> <p>«Tutto quello che occorre è un po' di cotone,» disse.</p> <p>Ma mentre ancora parlava arrossi di nuovo, parve capire di avere detto delle cose inutili, di nuovo si ricordò che aveva già</p>

<p>statura gigantesca lo ascoltava.  [...]<sup>82</sup>  «Tutto quello che occorre è un po' di cotone. <b>Si tratta di mettere un po' di cotone idrofilo tra un dito e l'altro.</b>»  *** Questo egli disse dopo aver spiegato perché i piedi si raffreddano più facilmente di ogni altra parte del corpo, perché si riscaldavano ***; e nell'atto stesso che lo diceva arrossì di nuovo. <del>Vide di nuovo le facce loro ch'erano come le facce dei morti veduti sul marciapiede,</del> parve capire di avere detto delle cose inutili, <del>vide</del> di nuovo <del>che le</del> si ricordò che aveva <del>vedute morte</del> già vedute <del>già</del> morte le facce loro.</p>	vedute morte le facce loro.	vedute morte le facce loro.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------	-----------------------------

È importante seguire in che modo prosegue il brano citato in tabella:

parve di capire di avere detto delle cose inutili, di nuovo si ricordò che aveva già vedute morte le facce loro. Si strofinò l'uno contro l'altro i suoi piedi calzati di pantofole, e abbassò lo sguardo.

In basso il suo sguardo camminò. Andò da piede a piede, e su due piedi che stavano ignudi sopra la fredda terra si fermò; [...].<sup>83</sup>

[...] vide accanto ai piedi, più piccole di essi, le scarpe vuote, e di nuovo pensò a quello che aveva visto sui marciapiedi del largo Augusto e sotto il monumento: i morti in fila, e il vecchio ignudo tra essi, padre dell'uomo.

[...]

«Perché non te li copri?» disse.

<sup>82</sup> All'interno delle righe che non si trascrivono qui sono presenti delle correzioni e cancellature che testimoniano ripensamenti e riscritture sullo stesso tema: le parole lasciate in pulito corrispondono a quanto presente nelle bozze e nella *princeps*.

<sup>83</sup> In questo punto, sulla carta manoscritta, alcune frasi sono cancellate e rese illeggibili. Il testo in pulito corrisponde a quanto entrato in bozze e poi nella *princeps*.

Si chinò come davanti al vecchio, e il cancello venne aperto.  
(carta 26 – colonna 116 – edizione 1945, pp. 193-194)

È lo stesso gesto che Giulaj aveva compiuto in largo Augusto: il gesto di pietà, il tentativo di coprire i piedi freddi di un altro uomo, lo condanna ancora.

«Eccolo,» dissero, dietro a lui.

Due uomini erano entrati, e altri erano fuori, in uniformi di colori diversi, grigie, grigio-verdi, marron [sic]. Dei due che erano entrati uno era alto, e gli parve, nell'uniforme tedesca, un bell'uomo. Pensò che non sembrava nemmeno un tedesco, doveva essere il capitano di cui gli avevano detto, e non pensò che fosse venuto per liberarlo.

Egli non pensava più a una propria liberazione: come se non la desiderasse più.

(carta 26 – colonna 117 – edizione 1945, p. 194)

Nello stesso momento in cui Giulaj viene portato fuori, il capitano Clemm ordina che gli altri operai rinchiusi con lui vengano fatti uscire e portati via: sono parte dei centodieci che devono essere fucilati. Nel cortile compare allora Cane Nero,<sup>84</sup> il quale entra nelle carceri per prendere altri detenuti da giustiziare. In un breve capitolo si segue l'ufficiale fascista nelle celle, riportando le “modalità di selezione” di chi viene fatto uscire e di chi viene fatto rimanere:

---

<sup>84</sup> La prima descrizione di Cane Nero è inserita nei primissimi capitoli del romanzo: «Berta [...] vide uno con un grande cappello dalle larghe falde venire al centro dell'asfalto, al centro del luminoso mattino, voltandosi ad ogni passi ed agitando in alto il pugno, di sopra al capo, un lungo scudiscio nero che serpeggiava fischiando. L'uomo gridava qualcosa agli altri, gesticolava, agitando alto il suo scudiscio nero» (*Uomini e no*, 1945, cit., p. 12). Lo scudiscio e le grida sono dunque i suoi tratti caratterizzanti; le grida in particolare sono l'elemento su cui si insiste maggiormente: «pareva che in tutta la città vi fosse soltanto il suono rotto, quasi d'ululo, dell'uomo dal nero scudiscio che gridava [...] non si udiva altro suono che la rotta voce di quel muezzin, quell'uomo dallo scudiscio nero» (*ivi*, p. 13). Si noti come il verbo “ululare” e lo stesso soprannome Cane Nero siano fra loro coerenti, ma soprattutto si noti la corrispondenza tra questi attributi del capo dei fascisti con il fatto che Giulaj, l'uomo innocente, sia fatto uccidere dai cani. Anche lo scudiscio è un oggetto su cui continuamente si insiste: non a caso, dato che proprio le ferite provocate dalla frustate sulla pelle di Giulaj aizzeranno i cani ad azzannarlo. Si segnala inoltre come nei primi capitoli del romanzo Cane Nero e i militari ai suoi ordini siano a volte chiamati «uomini», come se la rappresentazione fosse volta a richiamare – nonostante tutto – la comune appartenenza di tutti al genere umano. Il riferimento alla loro umanità sparisce nel corso del testo e alcune correzioni in bozze sostituiscono il vocabolo «uomini», con «nemici», come si è visto nel capitolo 2, nota 14.

Egli, continuando, scelse per un po' con cura; uno o un paio per cella. Guardava lungamente, e a una faccia che lo fermava per una qualunque cosa, o perché più giovane delle altre, o perché più vecchia, o perché quasi sorridente, o perché troppo afflitta, «quello» diceva, «quello».

(carta 27 – colonna 119 – edizione 1945, p. 197)

Ancora una volta la *climax* viene fatta crescere: qui la violenza sta nell'assoluta casualità e insensatezza delle scelte di Cane Nero. La mancanza di regole minime e di principi che regolano questa guerra, la rende ancora più violenta, perché totalmente incomprensibile (non la guerra dei «bravi soldati»). È tutto e il contrario di tutto a potere rendere un uomo giustiziabile. Questa incoerenza è un'ulteriore aggravante delle atrocità.

Nel frattempo tutti gli operai scelti da Cane Nero sono stati caricati sui camion che li condurranno al luogo dell'esecuzione, ma mentre si allontanano, in coro urlano «Viva!» e Giulaj si unisce a loro.

CIV - «Viva che cosa?» Manera disse.

[...] «Sono comunisti,» [...].

«Comunisti o quasi,» [...].

«Se non lo sono lo diventeranno,» [...].

Manera guardava, verso l'altro lato del cortile, Giulaj.

«Io non so,» egli disse.

(carta 27 – colonna 120 – edizione 1945, p. 199)

L'esclamazione dei condannati ha invece un valore più complesso e, per scoprirlo, ancora una volta è utile tornare a *Conversazione in Sicilia*:

«Viva che cosa?» domandò l'uomo Ezechiele.

«Viva questo!» l'arrotino rispose, alzando il boccale suo.

«Questo?» disse l'uomo Porfirio. «Che cos'è questo?»

[...]

«Mondo» l'arrotino gridò. «Terra, bosco e nani del bosco; bella donna, sole, luce, notte e mattina; fumo di miele, amore, gioia e fatica; e sonno senza offesa, mondo senza offesa.»

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 207)

È chiaro, nel confronto con il romanzo del 1937, che con l'esclamazione «Viva!» si intendendo celebrare le bellezze del mondo, la felicità, la giustizia, la bontà, tutto ciò che nel mondo non porta offesa: è come un inno che celebra la speranza nella possibilità di un mondo migliore, la speranza che il sacrificio di alcuni possa significare la felicità di molti. Ma non è solo questo. Qualche anno dopo, l'esclamazione assumerà per Vittorini un ulteriore significato. Si veda infatti la seguente affermazione dell'autore riferita all'opera di Poe, Hawthorne e Melville: essi «accettavano proprio la sofferenza e il male, per prima cosa. [...] Dissero, poiché nell'uomo c'era anche il marciume, viva il marciume e la perdizione! Questo sempre è il modo per liberare l'uomo dalla propria decadenza. *Viva la muerte!*».<sup>85</sup>

A questo punto però, si è giunti al culmine di tensione e violenza, e lo sguardo si stringe su Giulaj. Il capitano Clemm lo interroga e tutta la scena viene descritta con il contrappunto delle domande di Manera, che sembrano raccogliere le domande del lettore nei confronti di quanto viene rappresentato; sono domande di perplessità, di incomprendimento. Allo stesso tempo, il fatto che il lettore sia portato a condividere il punto di vista di Manera può svolgere una funzione provocatoria: è molto sottile il confine che separa un uomo giusto da uno apparentemente tale, ma in realtà profondamente compromesso. L'illusione di estraneità rispetto a certe situazioni può, infatti, mascherare una sostanziale complicità. Il fatto, dunque, che chi legge sia portato a condividere pensieri e domande con uno dei militi fascisti crea un ambiguo cortocircuito: ognuno, di fronte a una simile situazione, avrebbe tranquillamente potuto agire nello stesso modo, divenendo complice limitandosi semplicemente a non intervenire.

La progressione della violenza su Giulaj è costruita nella sua forma definitiva soltanto nel primo giro di bozze: sulle colonne relative alle porzioni di testo che saranno qui citate, sono presenti numerose correzioni e aggiunte d'autore che rallentano la scena dell'interrogatorio che il capitano Clemm fa a Giulaj. La direzione degli interventi, infatti, amplifica la violenza inquisitoria, sia aumentando la quantità e la precisione delle domande, sia attraverso l'insistita ripetizione di alcuni sintagmi. L'uomo Giulaj viene, dunque, denudato, fisicamente, cioè lasciato privo di indumenti al freddo di un tardo e buio pomeriggio di gennaio, sia moralmente, in quanto gli si chiede di dire *chi* sia, nella sua posizione sociale e affettiva. L'effetto raggiunto è straziante.

---

<sup>85</sup> *Americana*, a cura di ELIO VITTORINI, Milano, Bompiani, 1968, p. 43.

Dell'intera sequenza si riportano qui solo i brani che hanno subito variazioni d'autore in fase di correzione delle prime bozze in colonna. Un primo elemento si trova all'inizio del capitolo CV ed è già un cambiamento che porta su di sé una connotazione negativa:

CARTA 28	BOZZE: colonna 122	EDIZIONE 1945: p. 202
Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi <b>indumenti</b> , li gettava ai cani.	CV – Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi stracci, li gettava ai cani.	CV – Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi stracci, li gettava ai cani.

L'altro, dal grande cappello e dallo scudiscio guardava perplesso tutto questo, come per rendersi conto.

Che novità era questa?

Guardava.

«Ma quanto vuol tenermi così?» Giulaj disse. «Io ho freddo.»

«Non temere,» Manera gli disse.

«Ma che cosa vuol farmi?»

«Niente Giulaj. Ormai è passata.»

«Ma io ho freddo. Morirò dal freddo.»

«Vuol farti solo paura,» Manera disse.

Il capitano ritornò.

(carta 29 – colonna 123 – edizione 1945, p. 204)

Di fronte alle azioni di Clemm, alla perplessità di Manera si aggiunge quella di Cane Nero, come a volere sottolineare un incremento di malvagità tale da essere incomprensibile, inizialmente, anche agli stessi fascisti.

Quando l'uomo fu nudo del tutto, con solo le calze e le pantofole ai piedi, il capitano gli chiese: «Quanti anni hai?»

«Ventisette,» Giulaj rispose.

«Ah!» il capitano disse. Lo interrogava, da chino, tra i due cani fermi sotto le sue dita. «Ventisette?» E andò avanti a interrogare.

«Abiti a Milano?»

«Abito a Milano.»

«Ma sei di Milano?»

«Sono di Monza.»

«Ah! Di Monza! Sei nato a Monza?»

«Sono nato a Monza.»

(carta 29 – colonna 124 – edizione 1945, pp. 204-205)

A partire da questo punto in bozze sono inserite numerose aggiunte [FIGURA 13].

CARTA 29	BOZZE: colonna 124	EDIZIONE 1945: p. 205
<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?»            «Ho la <b>vecchia</b> madre. A Monza.»            «Non abiti con lei?»            «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui a Milano.»  <b>Dove?</b>            «<u>Qui dove?</u>»            «Fuori Porta Garibaldi.»            «<u>Fuori?</u>»            «***»            «Che cosa è?»            «Oh. Stanza e cucina. E per prender l'acqua si va sul ballatoio.»            «Capisco,» il capitano disse. «Abiti solo?»            «Mi sono sposato l'anno scorso.»            «Cosi? Hai una moglie che ti aspetta? <del>a casa?</del>»            Egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo, il vecchio e il vivo; e dal basso, tra i cani, guardava <b>l'ignudo</b> l'uomo nudo davanti a sé.</p>	<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?»            «Ho la <del>vecchia</del> madre. A Monza.»            «Non abiti con lei?»            «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui.»            «Dove abiti?»            «Fuori Porta Garibaldi.»            «<del>Capisco,» il capitano disse. «Abiti solo?»</del>            «<del>Mi sono sposato l'anno scorso.</del>»            «<del>Allora hai una moglie che ti aspetta?</del>»            Egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo, il vecchio e il vivo; e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p>	<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?»            «Ho la madre. A Monza.»            «Una vecchia madre?»            «Una vecchia madre.»            «Non abiti con lei?»            «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui a Milano.»            «Dove abiti qui a Milano.»            «Fuori Porta Garibaldi.»            «Capisco,» il capitano disse. «In una vecchia casa?»            «In una vecchia casa.»            «In una sola vecchia stanza?»            «In una sola vecchia stanza.»            «E come vi abiti? Vi abiti solo?»            «Mi sono sposato l'anno scorso, capitano.»            «Ah! Sei sposato.»</p>

**FIGURA 13:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: colonna 124.





La volontà del capitano Clemm di conoscere «quello che stava distruggendo» viene dunque esasperata in bozze.

CARTA 29	BOZZE: colonna 124	EDIZIONE 1945: pp. 205-206
<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé. <del>l'ignudo</del> nudo davanti a sé. «E che mestiere fai?»</p> <p><del>«L'ho detto vendendo che vendendo eastagne *** Ho un carretto.»</del></p> <p>Sembrava che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. <del>Non che per lui fosse</del> uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p>«Zu!» disse quindi ai cani. «Zu! Zu!»</p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava</p>	<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé. <del>«E che mestiere fai?»</del></p> <p>Sembrava che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p><del>«Zu!» disse quindi ai cani. «Zu! Zu!»</del></p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava anche.</p> <p>«Vuol farti paura,» Manera disse. «Non aver paura»</p>	<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p> <p>È una giovane moglie che hai?»</p> <p>«È giovane. Due anni meno di me.»</p> <p>«Ah, così? Carina anche?»</p> <p>«Per me è carina, capitano.»</p> <p>«È un figlio non l'hai già?»</p> <p>«Non l'ho capitano.»</p> <p>«Non lo aspetti nemmeno?»</p> <p>«Nemmeno.»</p> <p>Sembrava che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p>«E il mestiere che fai? Qual'è [sic] il mestiere che fai?»</p> <p>«Venditore ambulante»</p> <p>«Come? Venditore ambulante? Giri e vendi?»</p> <p>«Giro e vendo.»</p> <p>«Ma guadagni poco o niente.»</p> <p>«Poco o niente.»</p> <p>Qui il capitano parlò ai cani. «Zu!» disse loro. «Zu!»</p> <p>«Venditore ambulante»</p> <p>«Come? Venditore ambulante? Giri e vendi?»</p> <p>«Giro e vendo.»</p> <p>«Ma guadagni poco o niente.»</p> <p>«Poco o niente.»</p> <p>Qui il capitano parlò ai cani. «Zu!» disse loro. «Zu!»</p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava anche.</p> <p>«Vuol farti paura,» Manera</p>

anche. «Vuol farti paura,» Manera disse. «Non <b>temere.»</b>		disse. «Non aver paura»
---------------------------------------------------------------------------	--	-------------------------

La scena prosegue, in un crescendo di aggressività, sostanzialmente fedele a quanto presente sulle carte manoscritte. I brani in cui il fuoco torna sui militi, come il seguente, hanno lo scopo di rimarcare la loro ottusità e la loro totale mancanza di empatia morale.

CVII – Quello dal grande cappello e dallo scudiscio scosse allora il capo. Egli aveva capito. Fece indietreggiare i militi fino a metà del cortile, e raccolse uno straccio dal mucchio, lo gettò su Giulaj.

«Zu! Zu! Piglialo!» disse al cane. E al capitano: «Non devono pigliarlo?»

Il cane Blut si era lasciato dietro lo straccio, e appiè di Giulaj lo prese da terra dov'era caduto, lo riportò nel mucchio.

«Mica vorranno farglielo mangiare,» Manera disse.

I militi ora non ridevano, da qualche minuto.

«Ti pare?» disse il Primo.

«Se volevano toglierlo di mezzo,» il Quarto disse, «lo mandavano con gli altri all'Arena.»

«Perché dovrebbero farlo mangiare dai cani?» disse il Quinto.

«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo.

(carta 29 – colonne 124-125 – edizione 1945, p. 206-207)

La forte ambiguità di questi passaggi è data dal fatto che il lettore è portato a condividere il punto di vista dei militi e a porsi le stesse domande: questo procedimento è insistito lungo tutta questa parte del testo.

Di seguito, in bozze (colonna 125), è leggibile un paragrafo cancellato con ampie righe diagonali:

CARTA 29	BOZZE: colonna 125	EDIZIONE 1945: p. 207
«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo. <b>E ripresero, vedendo l'uomo                      ignudo come stava contro il                      muro ignudo contro il muro;                      rossiccio nella sua nudità, le</b>	«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo. <del><b>E ripresero, vedendo l'uomo                      come stava contro il muro;                      rossiccio nella sua nudità,                      peloso, le mani sul petto, sul</b></del>	«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo. Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.

<p>peloso, <del>tenute</del> <sup>le mani</sup> sul petto, sul ventre, sulle vergogne, sulle gambe; e le ginocchia un po' piegate, la testa un po' in avanti: ripresero piano piano a sorridere, fino a che, anche, non risero.</p> <p>Il capitano aveva <del>raccolto</del> <sup>***</sup> strappato a Gudrun la <del>uno straccio</del> pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.</p>	<p><del>ventre, sulle vergogne, sulle gambe; e le ginocchia un po' piegate, la testa un po' in avanti: ripresero piano piano a sorridere, fino a che, anche, non risero.</del></p> <p>Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

L'eliminazione di questo brano, sembrerebbe, più che volta ad eliminare una descrizione del corpo nudo di Giulaj, diretta a togliere il riferimento al riso dei militi fascisti: in questo modo le loro risate compaiono quasi alla fine del capitolo CV, quando ancora la crudeltà del capitano non si era abbattuta sull'uomo e poi quando il capitano mette una pantofola sulla testa di Giulaj. In questo secondo caso, però, il riso si mischia alla crescente tensione, è nervoso. Invece qui, togliere le risate, permette di lasciare in sospeso l'affermazione ««Vogliono solo fargli paura.»», conservando uno strascico di dubbio, quasi di stupore, incredulità, effetto che non si sarebbe raggiunto altrimenti, se coperto dalle risa. Senz'altro però l'autore voleva anche eliminare un eccessivo effetto comico-grottesco causato dalla descrizione della corporeità di Giulaj.

La violenza sull'uomo dalle pantofole turchine si acutizza a causa dell'intervento di Cane Nero: a questo punto si capisce bene perché nel corso della narrazione si era tanto insistito sulla presenza del suo scudiscio, è infatti l'oggetto che provoca la fine del povero prigioniero.

Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.

«Zu! Zu!» disse a Gudrun.

Gudrun di gettò sull'uomo, ma la pantofola cadde, l'uomo gridò, e Gudrun riprese in bocca, ringhiando, la pantofola.

«Oh!» risero i militi.

Risero tutti, e quello dal grande cappello disse: «Non sentono il sangue.» Parlò al capitano più da vicino. «No?» gli disse.

Gli stracci, allora, furono portati via dai ragazzi biondi per un ordine del capitano, e quello dal grande cappello agitò nel buio il suo scudiscio, lo fece due o tre volte fischiare.

«Fscì,» fischiò lo scudiscio.

Fischiò sull'uomo nudo, sulle braccia intrecciate intorno al capo e tutto lui che si abbassava, poi colpì dentro a lui.

L'uomo nudo si tolse le braccia dal capo.

Era caduto e guardava. Guardò chi lo colpiva, sangue gli scorreva sulla faccia, e la cagna Gudrun sentì il sangue.

«*Fange ihn!*» disse il capitano.

Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.

(carta 29 – colonna 125 – edizione 1945, p. 208)

Di seguito, in bozze, sono cancellate le successive righe che avrebbero aggiunto il dettaglio del comportamento del cane alla conclusione del capitolo in questione e l'esclamazione disperata di Giulaj:

CARTA 29	BOZZE: colonne 125-126	EDIZIONE 1945: p. 208
<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.  <b>«Zu! Zu!»</b> disse il capitano.  <b>Blut</b> Questo disse a Blut, ch'era ancora fermo, un po' indietro.  <b>Blut saltò sull'uomo: pur stette su lui, metà tra le sue gambe cosce e metà sul suo ventre, la bocca la testa alz sollevata.</b>  <b>«Viva,»</b> l'uomo gridò di dolore e angoscia. Ma fu un grido di dolore, anche d'angoscia, e lo perse. Lo stesso Blut addentò in lui.  <i>«An die Gurgel,»</i> disse il capitano.</p>	<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.  <del><b>«Zu! Zu!»</b> disse il capitano.</del>  <del><b>Questo disse a Blut, ch'era ancora fermo, un po' indietro.</b></del>  <del><b>Blut saltò sull'uomo: pur stette su lui, metà tra le sue cosce e metà sul suo ventre, la testa sollevata.</b></del>  <del><b>«Viva,»</b> l'uomo gridò.</del>  <del><b>Ma fu un grido di dolore, anche d'angoscia, e lo perse. Lo stesso Blut addentò in lui.</b></del>  <i>«An die Gurgel,»</i> disse il capitano.</p>	<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.  <i>«An die Gurgel,»</i> disse il capitano.</p>

L'esitazione del cane Blut, il cane “buono” rispetto all'altro, deve probabilmente essere sembrata troppo artificiosa allo stesso autore e troppo forzato sarebbe risultato anche l'esclamazione «Viva!» di Giulaj.

Si legga ora il capitolo conclusivo della “storia di Giulaj”, il quale è ancora più crudele di quanto commentato finora.

CVIII – Era buio, i militi si ritirarono dal cortile, e nel corpo di guardia Manera disse: «Credevo che volessero solo fargli paura.»

Si sedettero.

«Perché poi?» disse il Primo. «Strano!»

[...]

«Oh!» Manera disse. «Verrebbe voglia di piantare tutto.»

«Ci rimetteresti tremila e tanti al mese.»

«Non potrei andare nella Todt? Anche nella Todt pagano bene.»

«Mica tremila e tanti.»

«E poi è lavorare.»

«È lavorare molto?»

(carta 30 – colonna 126 – edizione 1945, p. 208)

Torna nuovamente il legame tra l'arruolamento tra i militi e la necessità di guadagnare, ma qui declinata in termini ancora più drammatici e cinici.

«Questa,» disse il Terzo, «è la guerra civile.»

[...]

«Deve aver fatto qualcosa di grosso.»

[...]

«Io non so,» Manera disse. «Che poteva fare? Era uno che vendeva castagne.»

[...]

«Ha ucciso,» disse il Quinto, «un cane del capitano.»

Tacquero di nuovo, a lungo; poi uno ricominciò.

«Certo,» disse, «quei cani poliziotto valgono molto.»

Ricominciarono su questo a parlare. Valevano. Non valevano. Altri militi si avvicinarono, su unirono al discorso. L'uomo fu dimenticato. E venne l'ora che Manera smontava: si alzò in piedi, stirò le sue membra di milite, sbadigliò.

(carta 30 – colonna 126 – edizione 1945, p. 209)

Quanti sono, dunque, i responsabili della morte di Giulaj? Il testo di Vittorini sembra indicare che sia una società intera, una collettività che lo ha condannato a morte. Non è

solo la follia di un capitano che si sente investito del potere di divertirsi con la vita degli altri. Ciò che è descritto in questo brano, infatti, non è la guerra, ma è la malvagità umana. Diversi tipi di malvagità: la partecipazione di Cane Nero, la complicità delle S.S., l'indifferenza dei militi, Manera che ripete continuamente «non so». Ma c'è un crimine che supera quello della morte: l'oblio, la rimozione nella quale viene gettato l'uomo ucciso. È su «L'uomo fu dimenticato» che l'acme della violenza si compie. A Giulaj viene impedito perfino di diventare un martire: nessuno può ricordarlo, riscattarlo almeno nella memoria dei posteri. A lui è tolta anche la possibilità di essere un punto di riferimento da cui «imparare», la sua morte non costituisce un fatto intorno al quale la comunità può riunirsi per rielaborarla, come accade invece per i morti di largo Augusto.

Dunque, in questi capitoli non si sta solo parlando della guerra, o meglio non solo di quella precisa guerra, non solo della lotta dei partigiani contro nazisti e fascisti nell'inverno del 1944. Giulaj, infatti, non è un partigiano, eppure è l'unico di cui viene descritta la morte; al contrario la morte dei partigiani viene detta, ma mai rappresentata.<sup>86</sup> Il fatto che Giulaj non sia un eroe della Resistenza, ma solo un uomo colpevole di avere avuto pietà di un altro uomo, lo pone come l'emblema dell'*uomo offeso* e la sua morte è un altro centro di questo romanzo che appare sempre più poliedrico.

È chiaro, dunque, come *Uomini e no* non nasca come romanzo della Resistenza, così come *Conversazione in Sicilia* non è il romanzo dell'antifascismo: i romanzi di Vittorini parlano innanzitutto dell'uomo e dei rapporti degli uomini tra loro. Il titolo *Uomini e no* avrebbe dovuto rendere chiaro questo aspetto, ma, comprensibilmente, ha prevalso – soprattutto nelle prime recensioni dei mesi successivi alla pubblicazione – un'attenzione al valore di testimonianza cronachistica. In quel momento, del resto, non si poteva forse leggerlo diversamente, così come, probabilmente nel 1938 e negli anni in cui furono pubblicate le varie puntate, *Conversazione*, non poteva essere altro che il manifesto dell'antifascismo.

Ma le parole per Vittorini non indicano mai una cosa sola. Ed è l'autore stesso a spiegarlo al lettore:

---

<sup>86</sup> Non sarà rappresentata nemmeno quella di Enne 2: «La fine del protagonista resta [...] avvolta da un'aura di indeterminatezza che la rende più patetica: ma non consente di eroicizzarla» (SPINAZZOLA, «*Uomini e no*», *ovvero amore e resistenza*, cit., p. 312).

Io pensai, e la grande notte fu in me notte su notte. [...] non erano una notte sola, erano infinite; e io pensai alle notti di mio nonno, le notti di mio padre, e le notti di Noè, le notti dell'uomo [...].

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 215-216)

*Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa Conversazione non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.*

(Nota a *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 261)

Il Fascismo e la lotta partigiana sono ovviamente dentro il testo e sono il riferimento extratestuale più diretto. Ma i romanzi di Vittorini hanno la capacità di andare oltre e anche questa volontà è per lui programmatica e dichiarata: la parola letteraria, per Vittorini deve tendere all'universale, alla verità, è essa stessa profetica, mediatrice di significati che non siano solo di resoconto, di descrizione, di racconto. A Vittorini interessa l'utopia, l'ideazione e la costruzione di una società nuova, il cui presupposto indispensabile è l'esistenza di un uomo nuovo, il cui cammino morale è proposto con evidenza all'interno di *Uomini e no*.

#### 4.5 *Il problema del male nella definizione di una poetica*

A conferma del fatto che, con questo romanzo, l'autore stia cercando di andare oltre i fatti storici, per cercare di porre le questioni sul piano morale, si legga la sezione in corsivo che segue la descrizione della morte di Giulaj.



I capitoli *CIX-CXIV*, i corsivi cioè che conducono la riflessione sull'uomo e sul male, sono presenti sui fogli manoscritti a partire dalla seconda metà della carta 30 fino alla 34. Anche queste carte – così come quelle della “storia di Giulaj” (20-30) – non sono state sostituite da una nuova riscrittura del testo e appartengono dunque alla prima fase di lavorazione del romanzo. Le correzioni presenti su tali carte sembrano per la maggior parte correzioni intervenute in fase di scrittura e solo alcune (in particolar modo le frasi riscritte nell'interlinea di righe cancellate) fanno sorgere il dubbio che possano essere successive e appartenere a un momento di rilettura. Che una rilettura ci sia stata e che in quella fase siano state introdotte delle correzioni è bene evidente sulla carta 28, dove alcune righe sono più chiare perché l'inchiostro nel pennino era scarso: ciò permette di distinguere le parole scritte o cancellate in un secondo momento, proprio perché l'inchiostro è nettamente più scuro, essendo il pennino più carico. Altrove è difficile operare questa distinzione, dato che il colore e l'intensità dell'inchiostro sono pressoché identiche tra parole cancellate e parole sovrascritte. Anche per quanto riguarda la carta 28, però, la rilettura potrebbe essere avvenuta al momento della ripresa della scrittura nella seconda metà del foglio, una volta, cioè, che il pennino era stato caricato: può essersi trattato quindi di un tempo di minuti, ore o qualche giorno, ma la grafia e la coerenza del testo (scambio di battute fitto) portano a prediligere l'ipotesi che implica il minore tempo possibile.

C'è però un altro elemento da rimarcare: con la ripresa della scrittura, sulla carta 28, con il nuovo inchiostro, le poche battute in tedesco lì presenti sono scritte direttamente in questa lingua e sottolineate (per indicare il fatto che fossero, poi, composte in corsivo). Nelle carte dalla 23 alla prima metà della 28, invece, le frasi sono scritte in italiano, cancellate con una linea orizzontale e riscritte in tedesco nell'interlinea. La traduzione è contemporanea alla ripresa della scrittura nella seconda parte della carta 28, perché, dato il fatto che al di sotto le parole scritte sono rimaste più chiare, è facilissimo riconoscere i due tempi della scrittura. Da ciò consegue che è molto probabile che anche tutte le battute scritte in italiano, ma pensate per essere tradotte, siano state riscritte nell'interlinea in questa fase.

Di tutto ciò resta un dato sicuro: il testo leggibile in pulito (anche se scritto nell'interlinea) corrisponde in modo piuttosto fedele a quanto presente sulle bozze, salvo che per alcuni parti di cui si dà conto di seguito. Le parti di testo che non sono cancellate

sulle carte manoscritte, ma che non compaiono in bozze, sono state probabilmente cancellate sul dattiloscritto arrivato in tipografia.

Il fatto che però ci sia una sostanziale vicinanza, tra il testo di queste carte e quello delle bozze, è un dato non di poco conto, poiché tra queste pagine è presente il brano corsivo «*L'uomo si dice*», su cui si fonda l'interpretazione del titolo *Uomini e no* e che tocca un'altra delle importanti riflessioni morali distribuite all'interno del romanzo.

CIX – *L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui. Anche a tutto quello che in lui è offeso, e ch'era in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo.*<sup>87</sup>

*Ma l'offesa che cos'è?*

[...] <sup>88</sup>

*Ma l'offesa in sé stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo?*

*Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo?*

(carta 30 – colonna 127 – edizione 1945, p. 211)

Queste parole rimandano a un precedente brano di *Conversazione in Sicilia* (in parte già richiamato) e gli fanno una perfetta eco, come è già stato più volte rivelato dalla critica:

Io conoscevo questo e più di questo, potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile...

---

<sup>87</sup> Sulla carta 30 il periodo termina con un'ulteriore affermazione: «*Io che scrivo lo so: questo è l'uomo*». di seguito ci sono 3 righe cancellate e illeggibili.

<sup>88</sup> Nell'*omissis* è presente la seguente frase: «*Questo anche è l'uomo. Il Gap anche? Perdio se lo è! Il Gap anche, come qui da noi si chiama ora, e come altrove si è chiamato*», la quale conferma come il Gap sia solo per avventura il Gap. È chiaro dunque che in questo punto la sigla non possa essere sostituita, proprio perché se ne sta affermando il suo valore universale.

Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguire, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 141-142)

Il problema qui posto altro non è che il tema del male. Riattualizzato e ricontestualizzato, in *Uomini e no*, in chiave politica aperta, il problema di fondo resta, però, non la lotta tra partigiani e fascisti in sé, la quale funge, dunque, soltanto da paradigma su cui riflettere, per valutare la natura umana, i suoi limiti, le sue mancanze. Il discorso di Vittorini parte dal dato storico e cronachistico e si eleva verso un piano di universalità umana: l'innalzamento è esistenziale e morale, e si rifrange sul tono stilistico. Il discorso si fa solenne prima che lirico.<sup>89</sup>

I testi di Vittorini propongono, dunque, un io che continuamente si interroga sul senso profondo delle cose, insistendo però nel darne una risposta umana, non trascendente: come scrive l'autore, ciò che si cerca è un'«umile risposta», una «risposta strana», una «risposta nuova», «una svolta di parole che cambi il corso [...] della nostra consapevolezza». La risposta al dolore dell'uomo non può essere il credere nella sua compensazione in un aldilà,<sup>90</sup> cercando di tradursi invece nella progettazione di una

---

<sup>89</sup> È la stessa «umile solennità con cui si esprimono i re pastori dell'antico testamento» di cui parla Vittorio SPINAZZOLA in riferimento a *Conversazione in Sicilia*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, cit., p. 422.

<sup>90</sup> Quando, in *Conversazione in Sicilia*, Silvestro e l'arrotino Calogero si mettono a decantare le bellezze del mondo, Silvestro esalta «Speranza, carità...» (Bompiani, 1945, p. 183) ed esclude la fede. Inoltre, quando Silvestro, insieme ai tre nuovi amici incontrati, va a bere il vino nella cantina di Colombo, si può leggere una pericolosa vicinanza tra il cantiniere e Porfirio, il personaggio che propone la salvezza mistica attraverso l'immagine dell'acqua viva: «Porfirio [...] era sereno, [...] e si isolò in sovranaturale rapporto con lo gnomo

società e di un «uomo nuovo»; in questo modo sarà possibile il riscatto di chi, ognuno a suo modo, è *genere umano perduto*. In *Uomini e no* questa è la lezione del vecchio del parco: dai morti «bisogna imparare», imparare per non cadere negli stessi errori, imparare dalla storia per non ripeterla e il primo modo per farlo, su cui insiste Vittorini, è non dimenticare. La scrittura letteraria, per prima, assolve questa funzione: il compito primario dello scrivere e quindi della letteratura è, quindi, riscattare i vinti.

*s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito  
e debbo far conoscere; e IO l'ho capita; IO L'HO; e io, non lui, la  
dico.*

(carta 9 – colonna 60 – edizione 1945, p. 101)

Ciò era già stato espresso in *Conversazione*, nelle parole del fantasma di Liborio: nel dialogo di Silvestro con il fantasma del fratello soldato morto in guerra, infatti, si legge come i defunti siano condannati a mettere in scena ogni notte la propria morte, «fin quando Shakespeare non mette in versi il tutto di loro, e i vinti vendica, perdona ai vincitori».<sup>91</sup>

Dissi io: «Ed è molto soffrire [questa rappresentazione notturna]?»

«Molto» disse lui. «Per milioni di volte.»

Io: «Per milioni di volte?»

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

Io: «Vi fa piangere?»

Lui: «Ci fa piangere.»

«Ma pure» io dissi «[...] Non è una consolazione?»

«Non lo so» rispose il soldato.

«Non basta?» io osservai.

---

Colombo. Non guardò più nessuno, e la sua faccia fu ridente, non vide altro, dinanzi a sé, che l'ignuda felicità, da gnomo del vino di Colombo. E giacque nella matrice del vino, e fu ignudo in beato sonno, seppur all'impiedi, fu il ridente addormentato antico che dorme attraverso i secoli dell'uomo, padre Noè del vino. / Io lo riconobbi e posai il boccale, non era in questo che avrei voluto credere, in questo non c'era mondo [...]» (*ivi*, pp. 213-214). E, prima, Colombo stesso, insistentemente, confonde il vino e l'acqua viva: «No, occorre acqua viva» disse l'uomo Porfirio. / «Olè, acqua viva!» gridò Colombo il cantiniere. «Ecco acqua viva! Non è questa acqua viva? Tenete uomini; gioia, vita, acqua viva...» (p. 681). La considerazione che ne consegue è che, nella concezione di Vittorini, la fede, come il vino, creano un conforto parziale e momentaneo alle sofferenze del mondo; sono entrambe consolazioni illusorie che non rimuovono e non indagano le cause delle offese e delle sofferenze.

<sup>91</sup> VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 230.

«Non lo so» rispose di nuovo il soldato.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 231-232)

Un nuovo elemento ne consegue: scrivere non basta. In questo brano e all'interno di *Conversazione in Sicilia* il «non lo so» non ha lo stesso valore che è stato attribuito ai «non so» di *Uomini e no*, avendo, la reticenza del soldato, due motivazioni. Da una parte il non potere parlare apertamente di una forma di lotta che non sia solo interiore; dall'altra l'invitare ulteriormente Silvestro (e con lui il lettore) a riflettere su ciò che manca, affinché il riscatto degli sconfitti sia compiuto. E la risposta è l'azione politica, cosa che ovviamente all'interno di *Conversazione* non poteva essere detta.

In *Uomini e no* invece non solo se ne parla, ma l'azione è viva, è appena accaduta (o stava accadendo, se teniamo conto del tempo della scrittura e non della pubblicazione) nella Storia. Questo vissuto comune è il presupposto del discorso che l'autore va conducendo attraverso il suo testo e proprio all'interno del romanzo sorgono degli interrogativi fondamentali per quel nuovo momento della società italiana e della politica, che sta sorgendo dalla Resistenza: Vittorini infatti si chiede come si possa non disperdere tutto il bagaglio di consapevolezze che la guerra ha portato, ma anche da dove possa essere sorta la stupefacente violenza che la Seconda guerra mondiale ha prodotto. *Uomini e no* infatti coglie con estrema lucidità la differenza che quella guerra ha avuto – nella percezione di chi l'ha vissuta – rispetto ad altre guerre combattute: essa ha mostrato la più violenta perversione a cui può giungere un essere umano, ed è proprio questo che, nei brani del romanzo analizzati in questo capitolo, si rappresenta. Ciò permette di meglio inquadrare l'apparente inspiegabilità della morte di Giulaj, che sfugge alla pur negativa, ma almeno razionale, logica della guerra. A questo punto l'interrogativo sottinteso nel titolo del romanzo raggiunge una profondità ben maggiore, rispetto alla manichea e semplicistica divisione degli uomini in “buoni e cattivi”, cosa che – nonostante l'ostracismo di una parte critica – tende a persistere. L'interrogativo riguarda, in modo inequivocabile, la presenza del male in ogni uomo.

Ancora una volta, però, l'interrogativo morale ed esistenziale si torce nella costruzione di quella poetica che – come già si è detto – vive solo all'interno di *Uomini e no*. Il ritorno sulla riflessione metanarrativa recupera tutti gli elementi che erano già stati presentati a quel proposito: si torna sull'*io* narrante, espressamente confuso e sovrapposto

all'io autoriale, autobiografico; si torna sul motivo che ha dato origine alla scrittura, sul bisogno, quindi, di raccontare la storia di un uomo con una donna; e viene poi ripresa, approfondita ed ampliata, quella che abbiamo definito la "poetica della partecipazione". In questo brano risulta chiaro ed evidente come la poetica vittoriniana non sia mai solo una questione estetica o stilistica, ma come a darle forma sia innanzitutto la problematica civile e morale.

*CX – Io ho una piccola stanza nella quale scrivo: un tavolo contro il letto; e alle finestre grandi alberi.*

*In me ho tutta la mia vita, e una cosa, anche in me, con una donna.*

*È stata quasi la stessa che tra Enne 2 e una donna. [...] è stata la stessa cosa che tra Enne 2 e una donna. [...] Poteva continuare come tra quei due. E io sono dieci anni che voglio scrivere della cosa quasi la stessa tra me e una donna.*

*Debbo riconoscere che era ed è per questo. Perché questo è nell'uomo. Perché può essere tra ogni uomo e ogni donna [...].*

*Dieci minuti oppure un secolo. [...]*

(carte 30-31 – colonne 127-128 – edizione 1945, pp. 212-213)

Ed ecco dichiarata la "poetica della partecipazione", che fissa il campo del dicibile su ciò che è moralmente partecipabile:

*E uno, in una piccola stanza, scrive; sa quello che è nell'uomo da quello che è in lui; e da quello che lui ha patito può dire quello che un altro ha fatto. Io ho patito; e io posso, da questo, dire quello che fa Enne 2 o che ha fatto. Non posso dirlo? Posso dirlo.*

*Ma da che cosa in me posso dire [...] quello che fa il capitano Clemm? E quello che fa il Colonnello Giuseppe-e-Maria? Quello che fa il prefetto Pipino? Quello che fa Manera Milite? Quello che fanno tutti loro, tedeschi e militi, e che fa il loro Hitler?*

*Io li sento come parlano. Li vedo mentre fanno, vedo quello che fanno, e solo da questo che vedo, non da nulla che sia in me, io prendo e dico. A me sembra ch'io non abbia nulla in me che mi porterebbe a fare qualcosa come il capitano Clemm, e gli altri di loro. Per quello che ho in me, io potrei fare qualcosa, tutt'al più come Giulaj. Cadere sotto due cani dicendo Viva.*

(carta 31 – colonna 128 – edizione 1945, pp. 213-214)

Mentre per quanto riguarda le parti fin qui trascritte c'è una sostanziale corrispondenza, tra carte, bozze e *princeps*, l'ultima parte della riflessione era ampliata nella prima redazione manoscritta, sulla carta 31, senza però introdurre nuovi elementi:

**\*\*\*** *Nulla ho in me che possa portarmi a spogliare un uomo e darlo vivo in pasto a due cani. E nemmeno portarmi a parlare come loro parlano, il capitano Clemm, il colonnello Santamaria Niccolini, il prefetto Parini. Né a prendere e tenere il fucile semplicemente a tenere in mano un fucile \*\*\* come il più umile dei Manera militi o il più \*\*\* ragazzo biondo delle S.S. \*\*\* Mai quello che ho in me potrebbe portarmi a \*\*\* questo. \*\*\* tale quello che ho in me che potrebbe portarmi tutt'al più*  
*Io per quello che ho in me potrei fare \*\*\* qualcosa tutt'al più come Giulaj. Cadere sotto due cani dicendo viva.*  
(carta 31 – colonna 128 – p. 213)

Nei brani citati poco sopra si riconoscono le stesse affermazioni che avevano coinvolto le riflessioni intorno alla figura del marito di Berta, in cui si parlava di «una pratica continua di fascismo» (p. 168) e dell'odio provato dall'*io* narrante nei suoi confronti; lì infatti per la prima volta era stata riconosciuta la poetica della partecipazione.<sup>92</sup> Il narratore, lo Spettro-scrittore, dunque, non può dire nulla a proposito del marito di Berta, perché non partecipa del suo modo di agire e comportarsi, e si limita alla descrizione degli effetti delle sue azioni, del suo individuale fascismo. In quel caso tali effetti sono evidenti su Berta, sulla paura della giovane donna. Nel caso dei militari e del fascismo storico, le conseguenze sono le morti, le violenze, le persecuzioni.

Enne 2 vorrebbe togliere la donna amata da questo tipo di «schiavitù né di bene né di male», ben più radicata e diffusa, antica e inattaccabile rispetto a quella politica. Attraverso la lettura del testo, appare chiaro, infatti, come occorra anche in questo caso una scelta da parte degli individui coinvolti ed è proprio quello in cui il personaggio di Berta fallisce.<sup>93</sup> La speranza insistita dietro questi discorsi è sempre quella dell'«umana

---

<sup>92</sup> Si veda il paragrafo 3.4.

<sup>93</sup> «Vittorini vede nell'esaltazione d'un principio di responsabilità personale il punto di mediazione difficile, precaria eppure indispensabile fra le necessità oggettive della socialità e le insorgenze irrazionali del soggetto individuale.» (SPINAZZOLA, «Uomini e no», *ovvero amore e resistenza*, cit., p. 295).

liberazione», che deve attraversare ogni dimensione della relazione interpersonale e non solo il piano politico e sociale: la catarsi che propone Vittorini è totale e non si limita all'uscita dalla dittatura fascista. Alla base di tutte le violenze dell'uomo contro l'uomo ci sono, infatti, le più piccole e *inestricabili* ingiustizie. L'aggettivo «*inestricabili*» manifesta tutta la difficoltà e la confusione umana dentro la quale dovrebbe essere portato a compimento un proposito così alto e grande, come quello della palingenesi, suggerendone già, forse, anche il suo intrinseco fallimento.

Un'ultima precisazione è però necessaria: mentre i capitoli di riflessione sull'uomo (*CIX-CXIV*) sono presenti sulle carte 31-34 e appartengono dunque alla prima fase di redazione manoscritta, i capitoli relativi al fascismo del marito di Berta, sono scritti durante la revisione del romanzo, in conseguenza del grosso cambiamento che la diegesi subisce con la trasformazione della protagonista femminile. Ciò conferma – ancora una volta – come non siano le basi assiologiche e poetiche ad essere state messe in discussione, proprio perché si mantiene stabile la progettazione della scrittura fondata su una concezione morale. Tale poetica, dichiarata sulle carte 30-34, è infatti rafforzata da quanto scritto, in un secondo tempo, sulle carte 48-49.

La poetica della partecipazione si fonda, dunque, sul fatto che chi scrive può farlo solo su cose e persone con le quali condivide, o ha condiviso, uno stato d'animo e può porsi nei confronti del personaggio in una condizione di umiltà. L'umiltà è infatti un altro tratto caratterizzante la scelta di essere scrittore, come si è visto leggendo il capitolo *LXXXVIII* (pp.165-166).<sup>94</sup> Non si può, dunque, scrivere di chi si odia, perché nei suoi confronti l'io scrivente manifesterebbe, appunto, solo orgoglio e odio. La scrittura, al contrario, deve sapere superare le passioni umane più violente riuscendo a proporre una descrizione dei fatti, a trasmettere giudizi e valutazioni in modo indiretto e allusivo. Se non è in grado di farlo, seguendo queste regole, è meglio che taccia. Il compito della scrittura non è la vendetta, come non è l'accusa, ma, invece, la riflessione misurata, accompagnata da una visione propositiva delle situazioni umane presentate.

La mediazione è il fattore costitutivo della scrittura e ciò era già espresso in *Conversazione in Sicilia*, alla presenza di Ezechiele: Silvestro ed Ezechiele non si rivolgono la parola direttamente, è l'arrotino Calogero a fare da mediatore. Ezechiele

---

<sup>94</sup> «*Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.*»; si veda qui il paragrafo 2.5.



rappresenta la possibilità del risarcimento delle offese del mondo attraverso la scrittura, ma alla scrittura non si attinge, appunto, in modo diretto.

«E hai detto al nostro amico» egli disse «che io scrivo sui dolori del mondo offeso?»

C'era infatti una specie di quaderno sul minuscolo tavolo, e un calamaio, una penna.

«Gliel'hai detto, Calogero?» egli disse.

L'arrotino rispose: «Stavo per dirglielo».

Ed egli disse: «Bene, al nostro amico puoi dirglielo. Digli che come un eremita antico io trascorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la storia del mondo offeso. Digli che soffro ma che scrivo. E che scrivo di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere».

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 192)

Questo dialogo per interposta persona può avere però anche un altro valore. Da un lato l'accostamento alla parola scritta non può avvenire senza una seppur minima forma di iniziazione, ed è quella che viene suggerita a Silvestro; dall'altro il percorso può anche essere in senso opposto: dalla verità della scrittura si può giungere alla possibilità di lenire le offese all'uomo, ma solo se dalla scrittura si passa ad un'azione concreta. Si può, infatti, riconoscere nell'arrotino colui che propone la lotta armata, con forbici e coltelli, per riuscire a risolvere le ingiustizie e alleviare il dolore del genere umano.

Inoltre, e in conclusione, ciò che fa Ezechiele, sembra essere anche ciò che Vittorini compie sia con lo stesso romanzo di *Conversazione in Sicilia*, sia, in modo più completo, con *Uomini e no*: nel romanzo del 1945 il fatto stesso di potere dire apertamente chi sia il nemico e come agisca chi sceglie il male o quanto meno l'indifferenza, completa appunto la descrizione del mondo offeso, che in *Conversazione* si limita, necessariamente, a rappresentare gli offesi o non gli offensori. In *Uomini e no* si parla, dunque, senza sottintesi e perifrasi, non solo di chi patisce ma anche di «tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere». Con una fondamentale differenza: quando si parla degli offesi lo si può fare a partire dalla partecipazione della loro condizione; mentre, quando l'oggetto narrativo sono gli offensori, di loro si può dire solo dall'esterno, attraverso ciò che fanno e ciò che causano.

È una poetica complessa quella che Vittorini esprime nel romanzo del 1945: essa poggia su una ragione morale, etica e politica, che guarda programmaticamente all'utopia e alla costruzione di una nuova società. La dimensione della scrittura diventa parte integrante di un rinnovamento che non è solo culturale ma politico e sociale. Queste premesse creano però delle evidenti difficoltà dal punto di vista dell'elaborazione di un'idea di scrittura coerente, e il testo di *Uomini e no* rappresenta, da quest'altra prospettiva, in modo esemplare tale limite. Limite che probabilmente dipende dall'aver voluto far coincidere la dimensione estetica con quella politica: dall'aver cercato di produrre una scrittura che fosse volta alla formazione delle coscienze che avrebbero dovuto portare avanti un nuovo corso civile e sociale.

Vittorini mantiene un'idea e una concezione di scrittura compromessa con l'azione politica e ciò ha come necessaria conseguenza la revisione della sua concezione estetica precedente. Le difficoltà di azione dentro cui si muoveva la produzione letteraria sotto il fascismo era riuscita a rendere più compatta la sua espressione artistica e *Conversazione in Sicilia* ne è il felice prodotto. Nel momento in cui, invece, il contesto storico è radicalmente mutato, Vittorini si rende conto che alla scrittura, narrativa in particolare, occorre chiedere molto di più. È questo un passaggio tutto interno alla *ragione antifascista*.<sup>95</sup> Questa sua consapevolezza non è però sufficiente a permettere a lui stesso di realizzare compiutamente nuove forme di scrittura: resterà sempre legato, da un punto di vista stilistico e strutturale, a modalità espressive nelle quali si era riconosciuto nel decennio precedente.

Ad ogni modo la questione è davvero importante per quel periodo dell'attività dell'autore, a tal punto che nei corsivi dei capitoli CX e CXI, egli porta all'interno del piano della finzione narrativa un *io* che esorbita anche rispetto al già ambiguo ruolo che aveva avuto fino a quel punto lo Spettro.

Nel passaggio che segue si può riconoscere la difficoltà di Vittorini di tenere separato l'*io* scritto dall'*io* reale:

*Ma si capisce, io non faccio.  
Io non sono uno che fa, sono uno che scrive, quasi uno spettro, e,  
per Enne 2, il suo Spettro. Mica veramente potrei fare: alzare un vero*

---

<sup>95</sup> ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 73-186.

*braccio o muovere un vero passo. Dovrei entrare in qualcun altro per veramente fare. Io forse sono in un altro anche quando mi capita di fischiare mentre scrivo. E quando dico che c'è una cosa tra me e una donna come tra Enne 2 e una donna, anche in questo sono forse in un altro.*

CXI – Forse?

*Che forse! Basta che io dica una cosa concreta di me, e sono in un altro.*

*[...] Mi attribuisco l'atto materiale di scrivere? Dico IO SCRIVO? Ebbene sono in un altro. E anche se dico semplicemente IO sono in un altro.*

*Sempre io sono in un altro, in quello che dico di essere e di fare. Poiché solo in un altro io sono e faccio. È in un altro che ho una storia. E quando distinguo una MIA storia dalla storia di Enne 2, quando dico che la MIA storia non è la sua [...] io lo dico solo per dire come la storia di Enne 2 potrebbe essere diversa da quella che è, ed essere, pur essendo la stessa, un'altra, storia di un altro.*

(carta 31 – colonna 129 – edizione 1945, pp. 214-215)

E ancora, in termini più radicali:

*Enne 2 o non Enne 2, lui o il suo Spettro, o quella persona qualunque di cui dico che è in una piccola stanza e scrive [...] o l'uomo dagli occhi azzurri di cui dico che è mio padre e ferra cavalli e scrive, qui non fa nessuna differenza.*

*In quanto qui è detto che è sentito e patito, anche Enne 2 o Gracco non fa nessuna differenza; anche Enne 2 o Figlio-di-Dio non fa differenza: Enne 2 o Giulaj, [...] Enne 2 o non Enne 2. Un uomo o un altr'uomo, per quello che qui è detto di patito, e di sentito nell'offesa, di risentito contro l'offesa, qui non fa differenza. È nell'uomo come se fosse tutto nello stesso uomo.<sup>96</sup>*

*Ma viene [...] il capitano Clemm, [...] Manera Milite, e questo fa differenza.*

*Non è patito; questo è veduto soltanto.*

*E cosa significa?*

*Che non è nell'uomo?*

(carte 31-32 – colonna 129 – edizione 1945, p. 215)

---

<sup>96</sup> Sulla carta 32 c'è una frase in più che prosegue il paragrafo: «*Come tutto patito che porti o non porti a fare nello stesso uomo.*»

Questa sovrapposizione delle due istanze, quella dell'io reale e dell'io fittizio, non dipende unicamente da una mancanza di consapevolezza critica da parte dell'autore, imputabile del resto anche a fattori cronologici, ma soprattutto scaturisca da una motivazione programmatica: Vittorini insiste, nel corso della sua attività di scrittura, nel volere coinvolgere se stesso, comprometersi con il proprio lettore e il proprio pubblico, come si è già visto in parte. In particolare, nel caso di *Uomini e no*, si può condividere quanto afferma Sergio Pautasso:

la suggestione di un intervento teso a riportare sulla pagina il senso di una presa diretta sulla realtà si fa più forte; ma, nello stesso tempo, sembra che il tessuto narrativo si sdoppi, che diventi ambivalente, nella faticosa ricerca dello scrittore di trovare la giusta misura fra l'ispirazione originaria, tesa a dare un'immagine letteraria della realtà, e la pressione di una descrizione più immediata al fine di ridurre illusoriamente la distanza che separa lo scrittore dal personaggio lettore.<sup>97</sup>

All'interno del testo di *Uomini e no*, nei brani in cui si addensa la riflessione metanarrativa, è evidente come all'origine della narrazione ci sia un'esigenza individuale, di raccontare il vissuto della propria storia d'uomo. Ed è inoltre visibile in altri luoghi, tra i quali il più significativo è la nota di chiusura del romanzo, nella quale Vittorini insiste nel parlare di sé, delle proprie esperienze e della propria biografia, per cercare di conquistare un terreno in comune con il lettore. Il caso più emblematico sarà, poi, *Diario in pubblico*, dove – non a caso – proprio alcune parti dei corsivi estromessi dall'edizione del 1949 saranno inseriti.<sup>98</sup> Per restare nell'anno 1945 è noto, invece, come attraverso le pagine di «Politecnico» egli inviti i lettori a parlare di sé, avvalorando la legittimità di questa richiesta e mettendosi lui per primo, con la propria vita, sulla pagina.<sup>99</sup> La confusione di piani, dunque, è uno dei canali attraverso i quali Vittorini fonda il patto comunicativo con i suoi lettori.

---

<sup>97</sup> PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 167.

<sup>98</sup> Al proposito si veda il paragrafo 9.3, pp. 558-559.

<sup>99</sup> Una delle confessioni di quegli anni è l'intervento, *Fascisti i giovani?* («Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, pp. 1 e 4; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 263-271), su cui si tornerà analiticamente in 9.3.

Nel brano trascritto è poi ancora una volta ribadita la “poetica della partecipazione”: in ogni luogo dedicato alla riflessione sull’oggetto della scrittura, Vittorini insiste nel far coincidere il dicibile letterario con ciò che è moralmente condivisibile, e ogni volta che ciò viene riproposto, un nuovo elemento si aggiunge. All’interno dei successivi capitoli corsivi CXII-CXIV viene, infatti, posta un’ulteriore questione: quanto si può comprendere di chi commette il male? L’indagine viene esemplificata sul cane Blut (il “cane buono”, che il partigiano infiltrato Figlio-di-Dio tenta di salvare e che invece contribuisce alla morte di Giulaj). La scelta di porre la questione del bene e del male esemplificandola sul cane Blut è meglio comprensibile se si pensa a come l’immagine del *cane* sia stata caricata alternativamente di valori negativi e positivi: a partire dalla scelta del soprannome Cane Nero per il capo dei fascisti, fino alla tremenda morte di Giulaj, passando per il dialogo di Figlio-di-Dio con Blut, in cui il partigiano infiltrato mette in risalto la sostanziale bontà dell’animale, che rischia di essere corrotta dal suo padrone (pp. 77-78). Il cane è, forse, nell’immaginario collettivo, l’animale più vicino all’uomo e caricare su di lui il peso di alcune questioni ha la funzione di presentarle esemplificate, come se fossero sotto forma di parabola. Prima del capitolo corsivo che si sta per leggere, infatti, un importante dialogo tra Figlio-di-Dio e il capitano Clemm aveva problematizzato una delle qualità ritenute più nobili e importanti dell’animale, la fedeltà:

«Ti piacciono i cani?» domandò [il capitano Clemm].  
«Se mi piacciono i cani?» disse Figlio-di-Dio. «Qualche cane mi piace. Qualche cane non mi piace. Mica tutti mi piacciono.»  
«I cani non tradiscono. Sono sempre fedeli.»  
«Questa non è,» disse Figlio-di-Dio, «una buona qualità.»  
«No?» disse l’ufficiale.»  
«No, capitano. Un uomo va bene, e il cane gli è fedele. Un uomo va male, e il cane lo stesso gli è fedele.»  
(carta 21<sup>100</sup> – colonne 102-103 – edizione 1945, p. 172)

Ed ora si veda in che modo il problema del male è declinato sull’animale.

CXII – *Prendiamo l’esempio, di loro, il più umile e facile.  
Nemmeno Manera Milite. Ma Blut, addirittura, il cane.*

---

<sup>100</sup> Sulla carta 21 il dialogo è scritto in interlinea sopra delle linee cancellate e illeggibili. Il contenuto testuale della carta corrisponde però sostanzialmente a quanto presente in bozze.

[...]

«Non vuoi più che ti porti via?» gli dice [Figlio-di-Dio].

[...]

*E Blut [...] Guaisce invece. Dal pelo che ha riccio intorno agli occhi il suo sguardo si alza sgomento e umiliato, e non solo su Figlio-di Dio che gli sta davanti, ma indietro a lui, come orecchie che si gettano indietro, e invoca deserto, perdizione, oscurità, qualunque inferno da cani in cui non sia quell'uomo.*

*Figlio-di-Dio cerca di trascinarlo. [...]*

*Ma il cane è disperato, geme disperato, e gli si strappa dalle braccia, corre sotto il letto e di là continua a gemere.*

[...]

*E che significa questo?*

*Blut, il cane, sa che non può più seguire Figlio-di-Dio dopo quello che ha fatto. Non potrà più essere un cane dell'uomo, amico dell'uomo.*

(carta 32 – colonne 129-130 – edizione 1945, pp. 216-217)

La riflessione viene poi riportata al presente storico:

*Io vorrei vedere gli altri: lo stesso Hitler, nelle circostanze stesse, con un Figlio-di-Dio per lui, e lui che di rendesse conto di quello che fa, e guaisce, corresse sotto un letto a gemere. O qualunque tedesco di Hitler, un milite di Mussolini [...]*

*Però non è in questo la risposta che cerchiamo. Può darsi che essi guaiscano. Sono cani. Può darsi che corrano a gemere sotto il letto. Noi vogliamo sapere un'altra cosa. Non se il gemito è nell'uomo. E come sia nell'uomo. Ma se è nell'uomo quello che essi fanno quando offendono.*

(carta 32 – colonna 131 – edizione 1945, pp. 216-217)

È probabilmente evidente la fragilità di questa pagina, nonostante sollevi questioni che eticamente non sono invece di poco conto. Il nodo centrale dell'indagine viene però portato sull'analisi della figura dell'altro partigiano infiltrato: El Paso.

CXIII – È nell'uomo?

*Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non faremmo; e che noi diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito noi stessi. Possiamo mai saperlo?*

*Anche dalla parte nostra abbiamo uomini dei quali diciamo solo dal vederli.*

*El Paso, per esempio. Raccontiamo di lui, ma nulla che diciamo di lui è patito in noi [...].*

*Di Enne 2, io potrei dire com'egli è in questo momento. Io prenderei da me stesso. Ma per dire di El Paso non potrei prendere da me stesso. Sarei io, ora, intorno al tavolo coi tedeschi?*

(carte 32-33 – colonna 131 – edizione 1945, pp. 218-221)

E ancora:

*Egli sta con loro, gioca con loro, e noi dobbiamo dire che un uomo nostro è come loro. Forse potrebbe dare uno di loro ai nostri cani. Potrebbe?*

*Forse potrebbe. E noi possiamo anche adoperare le armi loro. Non essere semplici, voglio dire. Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo.*

*Non essere uomini? Non essere nell'uomo?*

(carta 33 – colonna 133 – edizione 1945, pp. 218-221)

Così prosegue il testo, arrivando al cuore della questione:

*CXIV – Questo è il punto in cui sbagliamo.*

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

*Ogni cosa che è piangere la sappiamo: diciamo che è in noi. Lo stesso ogni cosa che è ridere: diciamo che è in noi. E ogni cosa che è il furore, dopo il capo chino e il piangere. Diciamo che è il gigante in noi.*

(carte 33-34 – colonne 133-134 – edizione 1945, p. 221)

Il riferimento al «gigante» è un residuo di quanto è leggibile sulle carte manoscritte 30 e 33.

CARTA 30	BOZZE: colonna 127	EDIZIONE 1945: p. 211
<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse. <b>Diventa quello</b></i>	<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse: E perché vuol liberarsi,</i>	<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse: E perché vuol liberarsi,</i>

<i>che ho detto; perché vuol liberarsi, non per vendicarsi: il Gigante Uccisore.</i>	<i>non per vendicarsi.</i>	<i>non per vendicarsi.</i>
--------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------	----------------------------

CARTA 33	BOZZE: colonna 133	EDIZIONE 1945: p. 221
<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. <b>Non essere, uccidendo, il Gigante Uccisore.</b> Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>	<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>	<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>

Il «Gigante Uccisore», dunque, sembrerebbe un'immagine di “grande giustiziere”.

*Ma l'uomo può anche fare senza che vi sia nulla in lui, né patito, né scontato, né pianto, né fame, né freddo, e noi diciamo che non è l'uomo.*

*Noi lo vediamo. È lo stesso del lupo. Egli attacca e offende. E noi diciamo: questo non è l'uomo. Egli fa con freddezza come fa il lupo. Ma toglie questo che sia l'uomo?<sup>101</sup>*

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, pp. 221-222)

Di nuovo ricompare il lupo come simbolo del male.

*Noi non pensiamo che agli offesi. [...]*

*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*

<sup>101</sup> Sulla carta 34, di seguito, si leggono alcune frasi in più:

*Chiama un bambino e l'offende. Egli dice: tè, tu sei il mio cane, corri. Lo stesso dice a una donna. La chiama e le punge la nuca. Tè, le dice, tu sei la mia cagna. Egli fa con freddezza come fa il lupo.*

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, p. 222)



*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?*

*Un corno, dice mia nonna.<sup>102</sup>*

*Può darsi che Hitler scriverebbe lo stesso quello che ha scritto, e  
Rosenberg lui pure; o che scriverebbero cretinerie dieci volte peggio.  
Ma io vorrei vedere, se gli uomini non avessero la possibilità di fare  
quello che fa il capitano Clemm, prendere e spogliare un uomo, darlo  
in pasto ai cani, io vorrei vedere che cosa accadrebbe nel mondo con  
le cretinerie di loro.*

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, p. 222)

Quest'ultimo è il brano che avrebbe dovuto evitare che il titolo fosse frainteso in termini manichei. L'autore ha voluto qui tenere basso il registro del discorso, per controbilanciare e rendere accessibile la complessità e profondità degli interrogativi posti.

I brani sopra riportati confermano didascalicamente l'ipotesi interpretativa che era stata suggerita dopo avere presentato i capitoli riguardanti l'uccisione di Giulaj: l'oggetto di questo romanzo è il male nell'uomo, indagato attraverso il racconto della lotta dei partigiani milanesi contro il nazifascismo. Il fatto che lo sfondo dell'indagine di Vittorini sia proprio quello della Seconda guerra mondiale non è un fatto accidentale, di pura coincidenza biografica: Vittorini non parla di quella guerra solo perché, banalmente, l'ha vissuta, ma anche perché *proprio quella* guerra ha introdotto nella storia dell'uomo degli elementi di malvagità, follia e incomprendimento che devono essere apparsi, per chi li ha attraversati come qualcosa di mai visto prima. Ecco, dunque, perché la centralità della scena dell'assassinio di Giulaj, che con la sua carica di assurda perfidia e violenza, toglie ogni possibilità di "comprensione" della morte di un uomo, pur in tempo di guerra.

Se in *Conversazione* «Sicilia o mondo era la stessa cosa» (p. 663) e «la Sicilia [...] è solo per avventura Sicilia» (nota p. 710), e si può interpretare la dittatura fascista che fa da sottinteso sottofondo come una delle tante possibili oppressioni e ingiustizie, in *Uomini e no* la dimensione storico-politica è più stringente: il fascismo e il nazismo non

---

<sup>102</sup> La nonna: «Un corno non sai niente. Credi che sia rimbambita? Tu mi tratti come una vecchia bisbetica.», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 105. È ancora una battuta che già era presente in *Atto primo* («Il Ponte», cit., p. 1168).

sono intercambiabili con altro. In particolare il nazismo con il suo portato di perversione, che oltrepassa le violenze di una guerra.

Sulla carta 34, inoltre, il testo prosegue con un lungo brano non cancellato, che però non sarà presente sulle bozze:

*E con questo? Niente. Io non \*\*\* ho niente di più da dire. Se fossi Enne 2 griderei di essere stanco, anche\* di aver sete. Mi stenderei sul mio letto e fumerei. Vorrei un giorno della mia infanzia. Invece sono... Che cosa sono? Ho detto che siedo dinnanzi a un piccolo tavolo, in una piccola stanza, e che scrivo, che sento un rumore di secchi e d'acqua, \*\*\* che sento anche fischiare in quell'acqua. Ma ch'io dica questo di me o dica d'essere Enne 2 è lo stesso. Tanto vale ch'io dica di essere un droghiere. Che cosa sono? G. B. Droghiere. Sono nella mia bottega, è notte, faccio i miei conti solitari sotto la lampada, la saracinesca è abbassata \*\*\* e nella stanza dietro ho un ospite che si lava in un mastello da bucato. Non posso avere un ospite anche se sono G. B. droghiere? L'ospite ha finito di lavarsi; tutto il tempo ha fischiato, e viene a dirmi buonanotte, entra in bottega. Però guarda intorno a sé: gli scaffali, le vetrine, i grandi vasi. Che cosa vuole? Glielo domando. Mi piacerebbe che volesse qualcosa e che io potessi dargliela. «Non so,» dice. «Qualcosa.» Guardiamo insieme. «Quel grande vaso là in alto?» Ma dentro non vi è niente. Glielo dico: «Non vi è niente.» ~~Nelle botteghe~~ In quest'Europa prigioniera, <sup>anche</sup> le botteghe sono vuote \*\*\* prigioniera, sono vuote spoglie, sono botteghe per prigionieri e nulla hanno più che venga loro dal mondo. \*\*\* «Che posso darti?» dico. «Non posso darti che un giorno della mia infanzia.» Apro un altro dei \*\*\* grandi vasi e ne vengono su nomi\* antichi: dalle Indie delle spezie, dalle Americhe calde dov'è la canna da zucchero, dalle isole del rum e del miele. Prigionieri o anche morti; questo noi possiamo averlo e lo abbiamo. Viene su la vecchia infanzia. Ma perché accade che la vogliamo? Perché siamo tutti come Enne 2? \*\*\* Si apre una grande terra invernale, è tonda, deserta, senza alberi né case, ~~coperta da macchie di capperi~~ e fino all'orizzonte è coperta di macchie di capperi e pietre. È ~~come la terra di tutti~~ <sup>la</sup> \*\*\* nella mia infanzia? \*\*\* I capperi sono fioriti ed è bianca con fiori bianchi fino agli orizzonti che sembrano bianche farfalle. È come la terra di tutti nella nostra infanzia. E perché? Siamo \*\*\* ~~tutti~~ \*\*\* stati tutti siciliani, alla [sic] nostra infanzia?*

(carta 34)

L'autore avrebbe voluto in un primo tempo chiudere la lunga dissertazione sul male con un nuovo richiamo all'infanzia, alla Sicilia, come deposito di umanità che può ricongiungere l'uomo all'uomo, tuttavia deve avere avvertito la precarietà di questo brano e ha preferito rinunciarvi.

#### 4.6 *Echi profondi da personaggi minori*

L'infiltrato spagnolo El Paso – richiamato negli ultimi capitoli in cui si affronta, accanto alla questione morale, quella poetica – è individuato attraverso il nome di una città, El Paso appunto, attraversata dall'io narrante del racconto di William Saroyan, *La belva bianca*, tradotto da Vittorini e inserito nell'antologia *Americana* nella sezione *La nuova leggenda*<sup>103</sup> ed ha come nome in codice Ibarurri, cognome che riprende, invece, quello di un'autrice il cui libro avrebbe dovuto essere inserito nella biblioteca del «Politecnico»: Dolores Ibarurri, *La guerra di Spagna*.<sup>104</sup> Egli dunque sembra attirare su di sé tutta la mitologia americana e spagnola di quegli anni. El Paso, però è anche caratterizzato da un tic verbale: dice continuamente «Ehm!».

L'interiezione «ehm!» richiama immediatamente l'allusivo finale di *Conversazione in Sicilia*: è la «parola suggellata», pronunciata prima dal fantasma di Liborio e poi condivisa da Silvestro con gli uomini di tutto il paese. Il suono inarticolato nasconde una parola che non può essere dichiarata in un momento storico di autoritarismo e di censura, quale quello della dittatura fascista, in cui il romanzo di ambientazione siciliana viene

---

<sup>103</sup> Cfr. *Americana*, 1968, cit., p. 1012.

<sup>104</sup> Cfr. ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, pp. 9-10

composto; ma l'allusività non è solo dettata da motivi contingenti e extratestuali: essa è una delle chiavi di lettura del testo di *Conversazione*, in cui ogni cosa richiama anche altro, in un chiaro procedimento allegorico.<sup>105</sup> Un puro segno della voce può dunque richiamare a infinite possibilità di significato, ma ad una più di tutte sembra ricondursi e fare eco: è l'invito alla ricerca e alla costruzione di una «nuova coscienza» dell'uomo per la necessità di realizzare i «nuovi doveri», allo scopo di «sentirsi più in pace con gli uomini».<sup>106</sup>

Gli «alti doveri» sono intesi, all'interno del romanzo del 1938, come azioni concrete che stanno aspettando di trovare uno spazio di azione politica e collettiva. Ciò emerge in modo chiaro nel momento del primo apparire dell'interiezione «Ehm!», in *Conversazione*, pronunciata, appunto, dal fantasma del fratello di Silvestro, Liborio, caduto in guerra, il quale spiega come i defunti, e quindi lui stesso insieme agli altri, rappresentino ogni notte la scena della loro morte. Di fronte alla richiesta, da parte di Silvestro, di ottenere maggiore chiarezza sul senso delle rappresentazioni notturne, il fantasma del fratello Liborio risponde in modo, appunto, suggellato, con «Ehm!»:

Io: «O dunque?».  
Il soldato non rispose.  
«O dunque?» io insistetti.  
Il soldato rispose: «Ehm!».  
«Ehm? Perché ehm?» gridai io.  
Di nuovo il soldato non rispose.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 231)

Il lungo confronto con la voce del defunto, affronta – come in parte già si è visto – la riflessione sul compito dello scrittore, dell'intellettuale, anche se in termini decisamente più sfumati ed enigmatici, rispetto a quelli divenuti necessari in *Uomini e no*. Nel nuovo contesto della Resistenza armata e non più solo della resistenza morale, civile, culturale, diviene indispensabile, infatti, ripensare il ruolo di chi era abituato a lottare «con la penna»: ed è questo uno dei grandi temi che sostengono il romanzo del 1945. I limiti

---

<sup>105</sup> «Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite», VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 215. Sulla forza polemica del lirismo, direttamente usato in direzione di critica al fascismo, durante gli anni Trenta, si veda FALASCHI, *Realtà e retorica*, cit., pp.25-26).

<sup>106</sup> VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 41.

compositivi del testo, la mancanza di armonia tra le parti in tondo e quelle in corsivo, sono direttamente legati a queste problematiche, che l'autore non ha potuto risolvere all'interno della finzione narrativa, poggiandole unicamente su Enne 2, ma ha avuto necessità di commentarle per rafforzarle, di intervenire per chiarirle, prima a se stesso, probabilmente, che al lettore.

Tornando al brano di *Conversazione in Sicilia* a cui si stava facendo riferimento, si vede come Silvestro proseguiva con le sue domande. Tra di esse spicca il dubbio sulla sofferenza che le rappresentazioni notturne arrechino all'anima defunta, e poi, ancora, sulla sofferenza che produce anche la stessa rappresentazione portata nel mondo dell'arte, come se chi è già morto dovesse continuare a morire ogni volta:

Dissi io: «Ed è molto soffrire?».  
«Molto» disse lui. «Per milioni di volte».  
Io: «Per milioni di volte?».  
Lui: «Per ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato».  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 231-232)

«Ed è molto soffrire?» è anche la domanda su cui Vittorini deciderà di chiudere *Conversazione in Sicilia* nelle edizioni degli anni Cinquanta che rappresentano la sua ultima volontà. Nell'edizione di *Conversazione* del 1945 (e in quelle precedenti) le righe conclusive sono infatti le seguenti:

In alto, sorrideva, sopra a tutto questo, la donna di bronzo.  
«Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.  
La donna scoppiò, con clangore a ridere.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 256)

In rivista, però, l'ultimo capitolo si chiudeva «sull'enigmatico sorriso della “donna di bronzo”, senza che comparisse l'esplicito interrogativo finale “Ed è molto soffrire?” chiesero i siciliani.”»,<sup>107</sup> successivamente nell'edizione Parenti e «nelle prime edizioni Bompiani a questa frase farà seguito: “La donna scoppiò, con clangore, a ridere”».<sup>108</sup> La lezione definitiva – quella che compare anche nei Meridiani, la soppressione dunque della

---

<sup>107</sup> RODONDI, *Nota a Conversazione in Sicilia*, in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 1203.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

risata della donna di bronzo – è già presente nell'edizione illustrata di *Conversazione* edita nel 1953 presso Bompiani. È probabile che sia stata introdotta qui per la prima volta, forse non tanto per coerenza con la presenza delle immagini e con la nuova forma dell'edizione (la quale propone una *mise en page* del testo in due colonne che sembra quasi abbassare il tono lirico-simbolico dell'opera<sup>109</sup> e dunque è preferibile non si chiuda sul surreale sorriso della statua), quanto forse perché la disposizione del testo avrebbe comportato la necessità di andare a pagina nuova con quella sola riga. Al momento non è stato possibile rinvenire tutte le ristampe e nuove edizioni Bompiani dal 1941 al 1953 e dunque ci si limita a questa breve indicazione passibile di smentita. Ciò che però interessa è stabilire come la conclusione del romanzo (lo scioglimento si avrà invece nell'epilogo) si coaguli intorno alla domanda dei siciliani e non sulle surreali reazioni della donna di bronzo (che infatti sono poi rimosse): è l'interrogazione dell'uomo che porta il peso della chiusura narrativa e su di essa infatti si intrecciano i significati portati nelle parti del testo di *Conversazione in Sicilia* fin qui citate.<sup>110</sup>

Di fronte alla blasfema celebrazione dei morti in guerra per la patria, il cui emblema è la statua di bronzo eretta nella piazza del paese, di fronte alla falsa illusione che una tale commemorazione esteriore basti a riscattarli, Silvestro sente sorgere dentro di sé la voce di suo fratello, e pronuncia, dunque, anch'egli un forte «Ehm!». L'interiezione è il segno di una carenza, di qualcosa che manca e che invece dovrebbe esserci: rappresenta il desiderio di quell'«umana liberazione», su cui ci porta a riflettere la parola letteraria, e che non si poteva ancora apertamente dichiarare nel romanzo redatto tra la fine degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta, restando, quindi inespreso, inarticolato, un abbozzo di parola:

M'interruppi, e il soldato parlò in me, disse forte: «Ehm!».  
[...] di nuovo il soldato parlò in me, e di nuovo disse: «Ehm!».  
[...]  
«È una parola suggellata» io risposi.  
I siciliani si guardarono tra loro.

---

<sup>109</sup> Su quest'edizione occorrerebbe ovviamente un discorso molto più circostanziato, è però un dato assodato come la scelta d'autore fu contestata da parte della critica contemporanea (si veda in particolare ENRICO FALQUI, *Il fotografo e il poeta*, «Tempo», Roma, 26 gennaio 1954), accusando l'autore di avere violato la "sacralità poetica" del testo.

<sup>110</sup> Anche *Uomini e no* – come si vedrà nel prossimo capitolo – si conclude (sia nel finale 1945 che in quello 1949) su frasi che rimandano a passaggi interni al testo: per comprendere il finale occorre, dunque, l'interpretazione di tutto il romanzo.

«Ah!» disse l'uomo Porfirio.  
«Già» disse l'uomo Ezechiele.  
«Sicuro» disse l'arrotino.  
E il Gran Lombardo assentì col capo. Ognuno assentì. Uno disse:  
«Anch'io la conosco».  
«Che cosa?» Coi Baffi chiese.  
«Che cosa?» chiese Senza Baffi.  
In alto sorrideva, sopra a tutto questo la donna di bronzo.  
«Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.  
La donna scoppiò con clangore a ridere.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 255-256)

Subito evidente è la totale incomprendimento dei due funzionari fascisti, Coi Baffi e Senza Baffi, che Silvestro aveva conosciuto sul treno, nel viaggio di andata a Siracusa, mentre dall'altra parte, i personaggi positivi, i semi-profeti, riconoscono il riferimento sotteso a quell'interiezione. Il Gran Lombardo, in particolare, conosce quella parola, proprio perché il suo personaggio per primo aveva portato all'interno del testo la tensione verso «più alti doveri» nei confronti degli uomini.

Gli uomini comuni, però, hanno un'altra e diversa preoccupazione; essi non possono fare altro che chiedersi: porta molta sofferenza lottare per ottenere l'umana liberazione? La risposta a questa domanda diviene elemento costitutivo del testo di *Uomini e no* e, ancora una volta, si può notare come la lettura comparata dei due testi apra a una comprensione maggiore del romanzo del 1945.

Avere introdotto questa lunga digressione intorno alla figura El Paso permette di valutare meglio il senso di una variante che lo riguarda e che è illuminante per valutare quanto il testo sia stato sottoposto a un'attenta limatura, nel tentativo di renderlo coerente con l'idea di scrittura che esso sostiene. Il personaggio di El Paso, dopo essere stato presentato nei capitoli XLV-XLVI (pp. 78-82) esce pressoché di scena, fino al capitolo XCI (p. 170). Quest'ultimo capitolo è presente sulla carta 21, sulla quale, però, l'avvio è diverso rispetto a quanto sarà poi stampato sulle bozze e sulla *princeps*, e da ciò segue che la modifica deve essere stata introdotta sul dattiloscritto antigrafo.

CARTA 21	BOZZE: colonna 101	EDIZIONE 1945: pp. 170-171
<p>El Paso aveva esitato a tornare in albergo, aveva *** qualche motivo di ritenere di essere stato veduto durante l'azione contro il tribunale da gente che frequentava l'albergo, ma questo *** anche lo eccitava, era un pericolo d'un genere che gli piaceva, e all'ora di colazione non esitò più. *** nella sala *** La sala era già deserta quando, cambiatosi, si mise al tavolo.</p> <p>«Già così tardi?» disse al <u>cameriere servitore</u>. Il <u>cameriere servitore</u> rispose che mancava un quarto alle due.</p> <p>«E già tutti hanno finito?»</p> <p>Il <u>cameriere servitore</u> *** sapeva di chi lui parlasse; rispose che <i>tutti</i> avevano fatto molto presto, e si erano ritirati subito dopo la frutta.</p> <p><del>El Paso* chiese una bottiglia di B</del> «***» disse El Paso. Gli ordinò una bottiglia di Barbera, e mangiava piano. Mangiando vide Figlio-di-Dio attraversare l'atrio dell'albergo, col grembiule *** di facchino d'albergo davanti. ***</p> <p>«Tome!» esclamò. «<i>El niño! Perché?</i>»</p> <p>Si meravigliava che anche lui fosse tornato, e dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese. Gli diede sigarette, e versò da bere in due bicchieri; ma Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>« Non bevo mai.» ***</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere. Non può non bere.»</p>	<p>XCI – Figlio-di-Dio era un uomo piccolo. Sembrava meno di un uomo. Aveva anche occhietti come li hanno gli scoiattoli, non d'uomo. Egli tornò all'albergo per cominciare il suo turno e dalla sala, dove finiva di fare colazione, El Paso-Ibarurri lo vide. «<i>Tome! El niño!</i>» esclamò. Dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese.</p> <p>Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>«Non bevo mai.»</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere.»</p>	<p>XCI – Figlio-di-Dio era un uomo piccolo. Sembrava meno di un uomo. Aveva anche occhietti come li hanno gli scoiattoli, non d'uomo. Egli tornò all'albergo per cominciare il suo turno e dalla sala, dove finiva di fare colazione, El Paso-Ibarurri lo vide. «<i>Tome! El niño!</i>» esclamò. Dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese.</p> <p>Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>«Non bevo mai.»</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere.»</p>



La variante affonda le sue ragioni nella concezione poetica che il romanzo del 1945 afferma. È chiaro, infatti, come il punto di vista, la focalizzazione, passi da El Paso a Figlio-di-Dio: dall'infiltrato che condivide momenti con i tedeschi (che viene quindi – nella redazione che si trova in bozze e sulla *princeps* – posto a maggiore distanza, chiamandolo anche con il nome che usa come copertura, Ibarurri) al partigiano discreto e riservato, che non si confonde con il nemico.

Questa modifica trova la sua ragione d'essere, se si riconsidera il lungo brano del capitolo CXIII, presente sulle carte 32-33 circa – già visto nel precedente paragrafo – in cui si riflette sulla figura di El Paso: questa riflessione richiede implicitamente che non si entri mai, in nessun luogo testuale, nel punto di vista di questo personaggio, che non si realizzi mai, su di lui, nemmeno la più breve focalizzazione interna, proprio per impedire al lettore di immedesimarsi nella sua figura. È quindi probabile ipotizzare che il taglio sul punto di vista di El Paso sia stato attuato in fase di revisione del testo, nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto, in cui le varie parti testuali dovevano raggiungere la massima coerenza.

È però di sostanziale rilievo ricordare che la formulazione della *poetica della partecipazione* appartiene senza dubbio già alla prima fase di scrittura del romanzo, dato che il capitolo CXIII e gli altri corsivi che lo affiancano (da CIX a CXIV) sono leggibili sulle carte 30-34. La questione dunque che si pone allo scrittore Vittorini, a cavallo del secondo conflitto mondiale, non è più solo quella che veniva affermata in *Conversazione in Sicilia* – lo si è visto nel citato brano dell'incontro tra Silvestro con il fantasma del fratello Liborio –, ossia la necessità del compito civile della letteratura (e dell'arte in genere) di riscattare l'uomo dalle ingiustizie, dalle sofferenze, denunciando da un lato e proponendo una direzione di palingenesi dall'altro, nell'ottica degli «alti doveri» verso l'umanità. Con *Uomini e no* di fronte alla devastazione di una guerra e di una guerra civile, l'autore si pone il problema dello spazio del dicibile: cosa è possibile dire e cosa no, e soprattutto *come*. La poetica della partecipazione formulata all'interno del romanzo del 1945 testimonia un momento difficile di riflessione, di ricerca e faticosa costruzione di un modello di rappresentazione letteraria che potesse reggere il peso delle problematiche umane e morali che si erano poste di fronte allo scrittore dalla Storia. Il problema del dicibile si incardina sulla questione del male nell'uomo: una questione di natura letteraria trae le sue profonde motivazioni sul piano esistenziale e morale, della concezione dell'uomo e dei suoi rapporti con il mondo.



## 5. RESISTENZA E ADEMPIMENTO

### 5.1 *I pensieri di Enne 2*

Con il capitolo CXV si avvia l'ultima parte del romanzo: esaurita la "storia di Berta" e conclusa la "storia di Giulaj", resta da portare a termine la "storia di Enne 2". La parte di testo in questione si apre sul riconoscimento, da parte delle autorità fasciste, dell'identità del protagonista partigiano, durante un attacco alla caserma di Cane Nero. Lo si è già ricordato nel paragrafo 3.5 (cfr. la tabella a p. 230-231), poiché, durante il primo giro di bozze, questo brano è stato corretto per inserire la proposta del Gracco di rimettere Enne 2 «a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina» (cfr. colonna 135 e p. 223, ed. 1945).

Il fatto che come prima soluzione alla disperazione di Enne 2 sia suggerito di restituirlo alla sua identità intellettuale, perché in questo modo «sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuole morire: come [...] occorreva» (p. 223), sembra indicare che una prima crisi del protagonista discenda dalla sua sostanziale estraneità al mondo dell'azione pratica, dall'aver abdicato al suo abituale ruolo. È poi interessante notare come l'equilibrio del personaggio, programmaticamente presentato senza «un vero e proprio nome» (p. 11), salti nel momento in cui viene riconosciuto per chi sia stato in quella che sembra quasi essere una "vita precedente". È utile notare come sulle bozze sia stato eliminato l'eccessivo e insensato accanimento del protagonista, che in un primo

tempo era stato proposto come diretta conseguenza della sua voglia di «perdersi con chi era perduto»:

CARTA 50	BOZZE: colonna 135	EDIZIONE 1945: pp. 223-224
<p><b>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio; il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</b></p>	<p><del><b>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio; il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</b></del></p> <p><i>Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2 era stata veduta; e il giornale</i></p>	<p>Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2 era stata veduta; e il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</p>

Strettamente connesso alla problematica appena presentata, torna poi il tormento per la lontananza di Berta, descritto nelle modalità oramai familiari al lettore:

Egli era nella sua camera, steso sul letto, quando glielo dissero [di essere stato riconosciuto].

Fumava, pensava alla sua cosa di dieci anni con Berta, e sapeva che Berta non sarebbe tornata.

(carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224)

La disperazione del protagonista è dunque, inevitabilmente, anche legata alla delusione provocata dalla donna amata, a proposito della quale si è già ampiamente detto. Ciò che però è nuovo, in questa parte del romanzo, è la svolta che la riflessione sulla mancanza di Berta provoca ora nel protagonista:

Era sempre tornata, sempre ripartiva, poteva continuare così anche sempre, tornare, ripartire, e una volta poteva anche non ripartire più.

Tra un anno ancora?

Forse già la prossima volta, o tra dieci anni ancora, egli lo sapeva, ma era come se non lo sapesse, o come se aspettare questo che sapeva

fosse troppo complicato, e gli occorresse qualcosa di più *semplice*. Lo stesso con gli uomini che si perdevano: avrebbero continuato a perdersi, poi avrebbero finito di essere perduti vi sarebbe stata una liberazione, egli lo sapeva; ma era come se non lo sapesse, o come se resistere fino ad averla non fosse abbastanza *semplice* mentre a lui occorreva qualcosa di molto *semplice*, molto *semplice*, a tal punto *semplice* da poter risolvere, *semplicità* per *semplicità*, ogni sua voglia di perdersi insieme ad ognuno che si perdeva.<sup>111</sup>

(carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224, corsivo mio)

La questione di una soluzione *semplice* tornerà come un ritornello dei capitoli che stanno per essere analizzati e si carica di forti significati per il fatto di legarsi direttamente alla ricerca di «semplici risposte», portata avanti dal Gracco, nella sua *curiosità* verso gli uomini, la cui importanza viene ribadita dalla voce narrante nel momento in cui dichiara espressamente che vorrebbe «*Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Enne 2 [...]* *E che Enne 2 rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere*» (p. 73). La domanda del Gracco, infatti, la sua richiesta del motivo per cui si è deciso di prendere parte alla lotta, non è posta «*alla coscienza*» dei giovani partigiani:

*non a loro che pensano, a loro che hanno idee, a loro che hanno fede. Lo pone ad altro di loro: alle facce loro; e per questo incontra pudore in loro. Potrebbero dargli la risposta grossa? No. Non potrebbero. Sarebbe facile. Sarebbe anche astratta. Per questo arrossiscono; non vogliono che dare motivi minimi della loro partecipazione alla lotta, e quasi giustificarsi, coi motivi più piccoli, privati, personali, di avere “la pretesa di lottare”.*

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, pp. 72-73)

Le parti di testo in cui si insiste sulla semplicità delle risposte, sulla semplicità delle azioni appartengono all'ultima fase di redazione manoscritta (carte 50-56) e queste affermazioni sono riprese – come è evidente dalla citazione sopra riportata – in fase di correzione bozze, sull'allegato A, che introduce apertamente l'intellettualità di Enne 2, legandola alla sua difficoltà di fornire «una semplice risposta» per motivare la sua scelta

---

<sup>111</sup> Sulla carta 50, il brano citato è scritto (senza varianti) nell'interlinea di alcune righe cancellate con linee sovrapposte tracciate con inchiostro nero: il testo al di sotto è illeggibile. Ad ogni modo le correzioni appartengono alla fase di scrittura della carta e non a un intervento successivo.

di divenire partigiano. Enne 2 è un uomo che ha *idee* e che ha *fede*, e forse proprio per questo non è in grado di dare la stessa semplice risposta di Orazio: «È anche perché vorrei sposarmi presto.» (p. 66). La risposta del giovane non è casuale: tutto si tiene. La dimensione privata, consentirebbe di dare *motivi minimi* alla partecipazione alla lotta anche a Enne 2, ma è ciò che più gli manca, proprio perché la sua *fede* riposta in Berta è disattesa. Si potrebbe a questo punto sostenere che Enne 2 non si butta nella lotta armata per la delusione ricevuta da Berta, ma perché crede che attraverso quella lotta potrà congiungersi con la donna amata, la quale, da parte sua, ha «bisogno di vedere i nostri morti», di rendersi conto di ciò che accade, per cambiare. Con il rifiuto di Berta di scegliere, di fronte alla sua ignavia, Enne 2 smette di volere lottare: la delusione provocata dalla donna non ha come conseguenza il suo gettarsi nella guerriglia resistenziale, ma all'opposto il volere smettere di lottare: non ha più uno scopo per farlo.

Occorre qui inserire anche una considerazione sulle tecniche di rappresentazione di Enne 2. Si è detto, in esordio del capitolo 3, che il protagonista partigiano intellettuale può essere considerato un personaggio *aperto* perché non esaurisce su di sé, all'interno della propria parabola diegetica e delle proprie caratteristiche, i significati di cui viene caricato.

Questa valutazione discende direttamente dal modo in cui è rappresentata la sua interiorità. Fino alle ultime 40 pagine del romanzo la focalizzazione interna su Enne 2 è solamente illusoria: sono i corsivi a creare questa illusione di interiorità, poiché mettono in scena le fantasticherie del protagonista, ma di fatto, osservando le tecniche discorsive di questi capitoli, la parola non è mai ceduta a Enne 2. A differenza di quanto si è visto accadere per Berta, nel corsivo del muto dialogo con i morti, Enne 2 non dice mai *io*, se non all'interno dei dialoghi, dialoghi attanziali, quelli dei toni, e dialoghi immaginari, quelli con lo Spettro nei corsivi. È infatti l'*io* dello Spettro-narratore a prevaricare sull'*io* del protagonista e ad estrometterlo dalla propria intimità di pensiero e sentimento: proprio per questo, probabilmente, si è individuato un elemento autobiografico nel partigiano intellettuale, mentre la vera e propria autobiografia si ritrova come sovrapposizione tra autore reale e narratore, nel momento in cui lo Spettro non solo assume le vesti del moralista che disserta, ma anche del critico che commenta la propria opera e le proprie tecniche di scrittura.

Il peso della voce narrante in *Uomini e no* soffoca, dunque, l'individualità finzionale di Enne 2, portando alle estreme conseguenze una caratteristica presente nei testi vittoriniani fin dai primi racconti:

i personaggi finiscono per avere un loro carattere e un loro mondo, ma non è autonomo: cioè Vittorini li usa strumentalmente, non li costruisce nel senso tradizionale del termine bensì in funzione di voci narranti che diano appunto vita a un mondo fantastico.<sup>112</sup>

Enne 2, quindi, è privato della possibilità di esprimersi direttamente, ma deve sempre passare dalla mediazione del narratore. Lungo tutti i capitoli, fino al capitolo CXV, non ci sono indiretti liberi focalizzati su Enne 2 tranne quello che è stato rilevato a pagina 146, nel capitolo LXXVIII, in cui viene catturato Giulaj: Uno di stanotte?<sup>113</sup> Nemmeno all'interno dei corsivi ci sono spazi in cui la voce di Enne 2, i suoi pensieri, risuonino autonomi, slegati dall'invadenza dello Spettro.

Tutte le parti che vedono Enne 2 in azione o presente sulla scena, fino al capitolo CXV, appartengono alla prima fase di elaborazione manoscritta, sono dunque presenti tra le carte 1-34 o sulle carte non conservate che portano il testo delle prime 62 pagine della *princeps*.<sup>114</sup> La tecnica di rappresentazione di Enne 2 cambia radicalmente a partire dalla carta 50, che appartiene alla seconda fase di scrittura, il cui testo avvia proprio il capitolo CXV.<sup>115</sup> Da qui in avanti, fino alla morte di Enne 2 è un proliferare di domande indirette libere che mostrano la progressione dei suoi pensieri fino alla scelta di aspettare Cane Nero e mettere a rischio la propria vita.

Tra primo e secondo momento di lavorazione del testo manoscritto, dunque, intercorre una differenza che contribuisce a rendere squilibrata la struttura complessiva del romanzo, benché sia coerente alla progressione della vicenda: Enne 2, negli ultimi capitoli, smette il ruolo di combattente ed è chiuso dentro la sua camera, nel luogo quindi

---

<sup>112</sup> PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 32.

<sup>113</sup> Si veda nel precedente paragrafo a tabella a p. 255.

<sup>114</sup> A parte ovviamente il capitolo XLII, inserito durante la correzione delle prime bozze, sull'Allegato A: tale introduzione però non altera la tecnica rappresentativa, tant'è che le domande «*Perché ha voluto cambiare genere di lotta? [...] Perché? ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?*» (p. 73) sono poste dallo Spettro e non da Enne 2 a se stesso.

<sup>115</sup> Anche su alcune carte del gruppo 35-49 Enne 2 è in scena, ma le parti di testo li narrate appartengono alla "storia di Berta" e la rappresentazione del partigiano è sempre proposta come uno sguardo dall'esterno.

in cui proliferano i pensieri e le fantasticherie; avendo perso la dimensione attiva è comprensibile che a questo punto la separazione tra campo narrativo dei toni e campo narrativo dei corsivi si allenti. Nei capitoli CXV- CXXV (pp. 223-252), infatti, il rigido espediente narrativo dello stacco da tondo a corsivo in virtù del fatto che Enne 2 sia per strada o nella sua stanza, viene meno: in queste parti di testo egli è confinato in casa, sono gli altri ad entrare e uscire, così come il fuoco narrativo si sposta da dentro a fuori, senza che questo determini il cambio di carattere tipografico.

## 5.2 *Il ruolo di Lorena*

Su questo baratro di pensieri irrompe un altro personaggio femminile, che nell'analisi finora condotta è stato lasciato in disparte:

Fu Lorena che venne, il giornale in mano.  
«Ti sei lasciato riconoscere,» gli disse.  
(carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224)

La schiettezza e il senso pratico di Lorena sono già evidenti in questa sua battuta. Lorena era comparsa per la prima volta nel capitolo XIII (p. 25), nel momento in cui Enne 2 e Berta si separano dopo il loro primo incontro, mentre egli sta raggiungendo i suoi compagni per la prima azione di guerriglia raccontata nel romanzo. Lorena è una giovane partigiana, il cui compito è quello di portare la pistola ad Enne 2: fin dalla sua prima comparsa sulla scena narrativa, è infatti presentata come una donna decisa «una



signora», «era intrepida e sorrideva»<sup>116</sup> (cap. XVI, p. 28). Un'ulteriore rapida e sintetica descrizione ne mostra i tratti sicuri e disinvolti:

Lorena era l'unica persona che conoscesse dove abitava Enne 2; era la sua portatrice d'arma, l'addeba a lui; ed era, quando si toglieva cappello e cappotto, alta e giovane, una ragazza. Lorena, da Enne 2, si toglieva sempre cappello e cappotto.

(colonna 22 – edizione 1945, p. 39)

La sua fisionomia corrisponde all'opposto di quella di Berta e le sue rapide apparizioni lungo l'asse diegetico, sembrano proprio porla come alternativa morale alla sbiadita e insicura protagonista. Lorena però si oppone a Berta anche sul piano del sistema dei personaggi: infatti, nel secondo gruppo di capitoli che la vedono in azione (XXIII-XXVI, pp. 39-44), Enne 2 e Lorena attuano il rapporto sessuale che era stato mancato tra l'uomo e Berta nell'incontro del giorno precedente, operando quasi una sostituzione,<sup>117</sup> sebbene il protagonista insista perché non si crei questo equivoco:

«Non voglio vederti come una moglie. Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»

«Oh!» Lorena disse.

«Non puoi farmi un piacere, Lorena? Non voglio vederti come si io fossi Sansone e tu fossi Dalila.»

«Oh!» Lorena disse.

«Non voglio vederti come se tu mi avessi tagliato i capelli. Te ne prego, Lorena.»

«Va bene. Va bene,» Lorena disse.

«Lascia stare tutto!»

---

<sup>116</sup> Se si ripensa al fatto che Berta, nonostante la sua età anagrafica, possa anche apparire una "signorina", la sicura qualifica data alla ben più giovane Lorena la colloca immediatamente su un piano di maturità e consapevolezza che sfugge alla protagonista. Anche il sorriso è in aperto contrasto con il «capo chino» di Berta.

<sup>117</sup> La relazione del protagonista con Berta e Lorena, sembra richiamare quella del giovane Alessio Mainardi del *Garofano rosso* con Giovanna e Zobeida: infatti, «mentre l'amore per Giovanna corrisponde a uno stato d'animo giovanile affidato esclusivamente all'immaginazione, l'amore con Zobeida è vissuto» (PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 54). Rendendo operante sul piano critico questo confronto si nota come la sensualità di Lorena possa essere investita anche di una «carica polemica» che ha la forza di rompere l'equilibrio borghese: è la «funzione di rottura svolta dal trionfo della sensualità», che attraversa l'opera di Vittorini fin dai racconti di *Piccola borghesia* (le ultime citazioni sono tratte da PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 79).

Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto.  
(colonna 26 – edizione 1945, p. 44)

Il momento di abbandono con Lorena è il pretesto narrativo che permette di mostrare, da una parte la paura, non ben precisata, di Enne 2 di perdere qualcosa; dall'altra, la desolazione interiore nella quale egli vive ormai da anni. Per quanto riguarda la paura della perdita si può considerare il riferimento a Sansone e Dalila: la forza del personaggio biblico risiede metonimicamente nei capelli, ma il fatto di non tagliarli è legato ad un voto religioso, alla sua fede, dunque. La fede di Enne 2 è riposta in Berta e nella speranza che la donna capisca la verità morale delle relazioni umane e di conseguenza del loro amore. Lorena, quindi, potrebbe distoglierlo da questo sentimento che è diventato quasi un'ossessione. Enne 2 non vuole, come se perdendo la fede nella quale ha vissuto per dieci rischiasse di perdere anche se stesso (ed è questa una sorta di anticipazione di quello che accadrà, infatti, una volta che dovrà rinunciare alla *fede* riposta in Berta).

Negli ultimi capitoli del romanzo, da cui il presente discorso è partito, la possibilità della sostituzione Berta/Lorena è ancora più evidente. Dopo il primo ingresso della giovane partigiana nella stanza di Enne 2, con il giornale in mano, e dopo la sua rapida uscita di scena senza avere potuto convincerlo ad andarsene da Milano, il protagonista resta ancora steso sul letto, perso nei propri pensieri, rievocando tutti i compagni morti: in queste righe sembra di rileggere le riflessioni che egli aveva già posto di fronte alla constatazione dell'impossibilità di aiutare Giulaj (le uniche righe in cui era comparso lo sparuto indiretto libero focalizzato su di lui). Questa volta però non vedrà più Berta «con la faccia animata», come possibilità di salvezza e dal punto di vista della costruzione del discorso la narrazione in terza persona si costella di domande indirette libere:

Egli non aveva potuto fare nulla per loro, impedire che si perdessero, dar loro un aiuto [...]. Aveva voglia di essere anche lui già perduto, o aveva bisogno di qualcosa che fosse semplice com'era questa sua voglia, e più semplice, molto più semplice di ancora combattere e resistere, ancora aspettare. Non poteva averla da loro? Perché proprio loro non potevano venire? [...]

E lo stesso era Berta. Sembrava che non fosse come loro, che potesse dargli una cosa più semplice di aspettare, e come loro

sembrava che non potesse venire. Davvero non poteva? O era soltanto [...] che non aveva letto il giornale?

Se lo avesse letto sarebbe corsa. Egli poteva vederla: leggerlo e correre, e venire per non ripartire più, per restare con lui, andar via da Milano con lui.

Era la cosa più semplice che potesse accadere, e non accadeva. Non accadeva? Perché non accadeva?

CXIX – Accadde che tornò Lorena [...].  
(carta 51 – colonna 138 – edizione 1945, pp. 228-229)

Lorena decide a questo punto di fermarsi con Enne 2, per vegliarlo, per non lasciarlo solo. Il dialogo che scambiano tra loro durante la notte è significativo per molte ragioni: per definire ulteriormente il carattere del personaggio di Lorena; per evidenziare il progressivo sconforto nel quale si addentra Enne 2 e per permettere al narratore, come spesso accade, di parlare d'altro, di costruire un discorso sopra un altro discorso. Fare, dunque, un discorso al quadrato, che sia allusivo di più alte questioni, per cercare nella conversazione tra due personaggi quella «svolta di parole cambi il corso, in un modo o in un altro, della nostra consapevolezza» (p. 123).

Prima di affrontare il lungo dialogo notturno tra Lorena e Enne 2, che precede la morte del protagonista occorre soffermarsi su come la fisionomia della giovane partigiana sia stata limata durante la correzione delle bozze. Ciò permette, quindi, di potere inquadrare la sua funzione all'interno della struttura romanzesca e meglio comprendere il confronto notturno con il protagonista.

Si torni, dunque, ai capitoli XXIII-XXVI in cui, si è detto, è raccontato un intimo incontro tra Lorena e Enne 2. Il protagonista trova con la compagna partigiana solo un'effimera vicinanza fisica, ma il loro rapido incontro sessuale non può essere ridotto al cedimento di un uomo solo di fronte alla provocazione di una ragazza. E la direzione degli interventi correttori presenti sulle prime bozze lo conferma.

La carica provocatoria di Lorena è, infatti, attenuata, eliminando gli elementi più crudi e volgari e ponendo, in conseguenza, il suo atteggiamento in una dimensione spontanea, in cui il gioco malizioso prende i tratti della vitalità naturale:

BOZZE: colonna 23	EDIZIONE 1945: p. 40
-------------------	----------------------

<p>Lorena si guardò tra le gambe, oltre l'orlo del vestito. «Mi vedi le cosce. Questo mi vedi.»</p> <p><del>«Ti vedo anche,» disse Enne 2, «un po' di nero.»</del></p> <p><b>Lorena</b> aprì di più le gambe, abbassò il capo a guardarsi di nuovo, e si passò una mano sul cavallo delle mutandine. <b>«Era un piccolo ciuffo che veniva fuori,» disse.</b></p>	<p>Lorena si guardò tra le gambe, oltre l'orlo del vestito. «Mi vedi le cosce. Questo mi vedi.»</p> <p>Aprì di più le gambe, abbassò il capo a guardarsi di nuovo, e si passò una mano sul cavallo delle mutandine.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

BOZZE: colonna 24	EDIZIONE 1945: p. 42
Enne 2 le mise la mano tra le cosce, <del>l'afferrò all'inguine.</del>	Enne 2 le mise la mano tra le cosce.

Un'altra piccola soppressione coinvolge alcune battute pronunciate da Lorena e Enne 2 durante il rapporto, e tale taglio sembra essere dettato oltre che dalla volontà di non insistere su un'eccessiva eroticità di Lorena, anche dall'eliminazione della ripetizione di quanto già sufficientemente ribadito poco sopra (cioè che Enne 2 ama un'altra donna) e soprattutto dal fatto di volere costruire un'ellissi sul loro godimento:

BOZZE: colonna 25	EDIZIONE 1945: p. 43
<p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p> <p><del>«Io sono in te e non ti amo. Non importa?»</del></p> <p><del>«Tu sei in me, e sei uomo.»</del></p> <p><del>«Oh, lo sono!»</del></p> <p><del>«Uomo! Uomo!»</del></p> <p><del>XXVII</del> – Quando ebbe finito di prenderla volle subito fumare.</p>	<p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p> <p>XXVI – Quando ebbe finito di prenderla volle subito fumare.</p>

Anche la conclusione del loro incontro è alterata:

BOZZE: colonna 26	EDIZIONE 1945: p. 44
Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto. Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla a indossarlo.	Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto. Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla a indossarlo.

<p>«Allora alle cinque,» Lorena disse. «Alle cinque,» rispose Enne 2. <del>Lorena cominciò a infilare le braccia nelle maniche del cappotto.</del> <del>«Ma,» gli disse, «non vuoi che stia con te ancora una volta prima di andarmene?»</del> <del>Enne 2 meditò sulla proposta. Era dietro a lei, tenendole il cappotto, e trasse a sé il cappotto, lo buttò su una sedia.</del> <del>«Sì,» rispose.</del> <del>E disse le parole oscure di Berta: «Facciamola finita.»</del><sup>118</sup> <del>Andò alla finestra, abbassò la saracinesca. Nel buio di avvicino, spogliandosi, a Lorena, e quando le mise le mani addosso trovò ch'era già nuda.</del></p>	<p>«Allora alle cinque,» Lorena disse. «Alle cinque,» rispose Enne 2.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------

Eliminando la reiterazione dell'atto, il loro unico incontro resta quasi un fatto casuale, spontaneo, e la figura Lorena resta legata a un'immagine di femminilità semplice e positiva, sincera e incorrotta: maggiore peso, nell'equilibrio complessivo dei brevi e rapidi tratti che la definiscono, assumono quindi le premure nei confronti di Enne 2 e i tentativi di prendersi amorevolmente cura di lui, come donna, come moglie, come madre quasi, e da lui continuamente respinti. In questo senso anche il loro incontro sessuale si ribalta in una offerta di cura, che la donna rivolge alla solitudine aspra dell'uomo e alla quale egli cede proprio perché viene colpito là dove la sua ferita è più profonda. Ridefinire in bozze il personaggio di Lorena, dunque, ha un significato nient'affatto marginale nell'economia romanzesca.

Inoltre il cedimento di Enne 2 diviene pretesto per potere aprire al lettore lo spazio della desolazione interiore di Enne 2, tant'è che il corsivo immediatamente successivo alle scene citate esordisce con le seguenti parole:

XXVII – *Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna, credere in una, essere di una, eppure non averla, passare anche anni senza che tu sia uomo con una donna, e allora prenderne una che non è tua ed ecco avere, in una camera d'albergo, avere, invece dell'amore il suo deserto.*

(colonna 26 – edizione 1945, p. 45)

<sup>118</sup> Sono le parole che Berta pronuncia durante il loro primo incontro, dopo avere dichiarato di sentirsi «una cattiva donna». Cfr. VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit. p. 8: «Prendimi e facciamola finita.»

All'interno di questi capitoli corsivi, l'io narrante ripensa alla propria esperienza e la paragona a quella di Enne 2: interpreta in sentimento del personaggio, partendo dal proprio sentimento, provato in una situazione simile. Capisce la fragilità umana che ha portato il protagonista a cedere, a cercare di ricreare una sensazione di calore che non riesce a costruire con la donna amata. Ma ciò che ottiene in cambio è solo aridità.

Le parole con cui il narratore, parlando di sé, descrive implicitamente quanto è accaduto a Enne 2, mostrano la gravità di questo abbandono, che lo ha allontanato dalla *ferocia* e dalla *purezza*:

*perché ho avuto pietà di me stesso? Quest'umiltà non salva un uomo.*

(colonna 26 – edizione 1945, pp. 45-46)

È sempre lo stesso vocabolario che ricorre e giustifica meglio perché Enne 2 abbia avuto paura di trattare Lorena come una moglie: per lui significherebbe perdere la propria *fede*, lasciarsi andare a un principio di corruzione; vorrebbe dire ammettere di nutrire più la «*speranza che un uomo sia davvero più giusto*» (p. 167). E all'altezza diegetica dei capitoli XXVII-XXIX il protagonista non dubita di Berta. Si sente anzi colpevole di avere interrotto, anche solo per un breve momento, il contatto sentimentale con la donna amata e ora si sente separato anche solo dal pensiero di lei, sente di non poterla avvicinare nemmeno nell'immaginazione.

XXVIII – «*Vuoi un giorno della tua infanzia?*» gli chiedo.  
*Io so che cosa vuol dire quello che lui ha fatto, e sono con lui da quando Lorena se ne è andata.*

[...]

*Non vuoi la tua infanzia insieme a lei?*

[...]

«*Ora no,*» mi dice.

[...]

«*Non posso,*» dice.

XXIX – *Io so che non può; conosco il deserto in cui egli è ora, non l'amore, ma la sua sabbia nera; pure gli dico che può.*

(colonne 27-28 – edizione 1945, pp. 46-47)

Questi brani sono interessanti perché mostrano un'altra modalità, diversa da quella dell'amplificazione fantasticata, in cui i capitoli corsivi si relazionano a quelli in tondo. In questo caso, infatti, accanto alle battute di dialogo tra personaggio e io narrante, si assiste a un vero e proprio commento. Tale commento è però costruito in un modo molto particolare: l'io che parla può spiegare al lettore lo stato d'animo del personaggio, perché entrambi hanno condiviso un'esperienza e uno stato d'animo. Il secondo piano del testo è dunque impostato su un presupposto di *comprensione*, fattore che è appunto – come già si è visto – posto alla base della poetica della partecipazione che sostiene il romanzo di *Uomini e no*.

Per quanto riguarda la rappresentazione di Lorena, si noti anche che la ragazza è stata isolata dall'intreccio della diegesi e ogni sua possibile relazione con altri personaggi è eliminata: se Selva è stata costruita per essere in funzione di Berta, Lorena è costruita in funzione di Enne 2. In questa direzione conducono alcune scelte d'autore.

In particolare ciò è evidente se si ritorna a considerare la carta 13. Il modo in cui sono disposte le correzioni presenti nella prima decina di righe permette di escludere che le parole inserite nell'interlinea e le frasi cassate siano frutto di un momento di rilettura distante rispetto al primo tempo della scrittura. In particolare, si rilevano almeno tre fasi di intervento: la prima scrittura, la sua cancellazione e la riscrittura di nuove frasi in interlinea, la cancellazione della seconda lezione in favore, talvolta, anche di una terza. Ciò che resta leggibile chiaramente – e che può essere sia sulla riga della prima fase di scrittura, sia nell'interlinea – corrisponde, con una certa precisione, alla redazione entrata in bozze. Sotto questi strati di correzioni è però ancora leggibile una parte della prima versione del dialogo, utile per indagare la direzione dei cambiamenti che sono stati operati sulla figura di Lorena, in relazione al personaggio di Berta.

CARTA 13	BOZZE: colonna 69	EDIZIONE 1945: p. 118
<p>«Ma non può essergli accaduto nulla no?»</p> <p>***</p> <p><del>«Lorena dice di no.»</del></p> <p><del>«Chi è Lorena?»</del></p> <p><del>«Una portatrice, una compagna in gamba. Una brava ragazza. E simpatica?»</del></p> <p><del>«Altro che! Ed è bella e giovane.»</del></p> <p><del>«Più giovane di lui?»</del></p> <p><del>«Avrà dieci anni meno di lui.»</del></p> <p>***, viva.</p>	<p>«Ma non può essergli accaduto nulla no?»</p> <p>«No. No.»</p> <p>«Arrivederci, Selva.»</p> <p>LXV – Berta prese il tram, e andò in tram fino a piazza della Scala. L’inverno era lo stesso di due giorni prima; l’aria leggera, viva.</p>	<p>«Ma non può essergli accaduto nulla no?»</p> <p>«No. No.»</p> <p>«Arrivederci, Selva.»</p> <p>LXV – Berta prese il tram, e andò in tram fino a piazza della Scala. L’inverno era lo stesso di due giorni prima; l’aria leggera, viva.</p>

Come si vede, in una primissima fase di scrittura era stata proposta come potenziale una “triangolazione diegetica” tra Berta, Enne 2 e Lorena, ma tale possibilità è immediatamente rimossa. Berta e Lorena, infatti, anche nella prima redazione manoscritta, quasi ignorano l’una l’esistenza dell’altra.<sup>120</sup> Lorena sa che Enne 2 ama

<sup>119</sup> Queste battute si trovano sia nell’interlinea e non sono state cassate in un’ulteriore fase di correzione. In questo caso la disposizione del testo in tabella non riproduce fedelmente la posizione delle parole sulla carta manoscritta, ma dà conto di come il dialogo era stato concepito in un primo tempo (testo a sinistra) e di come è stato poi corretto (testo a destra).

<sup>120</sup> A conferma di ciò, si riporta qui sotto quanto presente nella carta 20, e già citato nel paragrafo 2.4 a p. 126:

«Gli porta la rivoltella lei?»  
«È la sua portatrice. Corri e fermalo.»  
Berta attraversò la folla. ~~Lo raggiunse, gli prese il braccio~~ <sup>Le veniva di</sup>  
chiamarlo \*\*\* ma subito pensò che <sup>forse</sup> non doveva, e non lo chiamò.  
~~Mentre cercava, stretta nella folla, di raggiungerlo~~ <sup>\*\*\*, mentre era vicina a</sup>



un'altra donna, ma senza che sappia qualcosa su di lei, senza mostrare alcuna forma di gelosia o competizione amorosa: nel testo definitivo che si legge sulla *princeps*, ciò che resta di una eventuale rivalità è semplicemente la sostanziale opposizione tra i due modi di essere che i due personaggi femminili rappresentano.

Osservando le carte e la disposizione del testo, l'ipotesi più probabile è, infatti, che le correzioni siano tutte avvenute in corso di scrittura, in un unico arco di tempo: la possibilità di una gelosia di Berta nei confronti di Lorena ha dunque avuto una vita decisamente effimera e trascurabile. Quelle prime battute restano solo un abbozzo, dimostrando come anche la prima stesura narrativa non prevedesse una diretta relazione tra Berta e Lorena, ad ulteriore riprova del fatto che l'asse tematico del romanzo non sia posto sulla vicenda sentimentale e di come il ruolo della giovane partigiana non sia affatto quello di essere un'antagonista, sul piano attanziale, di Berta, ma solo un termine di confronto sul piano morale.

### 5.3 *Il dialogo sulle possibilità della resistenza*

Si consideri ora la lunga conversazione notturna tra Enne 2 e Lorena, premettendo rapidamente come lo stesso procedimento correttivo che è stato fin qui descritto – ossia la riduzione dell'eroticità di Lorena – è attuato anche per una scena che interrompe, per un momento, l'intenso scambio di battute tra i due personaggi:

---

raggiungerlo dalla parte di Lorena. Non la vide e non se ne curò più.  
Raggiunse lui.

CARTA 52	BOZZE: colonna 141	EDIZIONE 1945: pp. 232-233
<p>«Non voglio,» Lorena diceva.  «Ormai sei qui, e te lo prendi.  Io starò sul divano.»  «Io torno sulla sedia.»  «Tu <b>resti rimani</b> lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.»  «<b>Perché non ci stiamo tutti e due? Potremmo starci tutti e due.</b> Se ci stiamo tutti e due, <b>rimango.</b>»  «Tu rimani lì e io vado sul divano.»  «Io torno sulla sedia.»  «Ma io vado sul divano.»</p>	<p>«Non voglio,» Lorena diceva.  «Ormai sei qui, e te lo prendi.  Io starò sul divano.»  «Io torno sulla sedia.»  «Tu rimani lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.»  «<del>Perché non ci stiamo tutti e due? Potremmo starci tutti e due. Se ci stiamo tutti e due, rimango.</del>»  «<del>Tu rimani lì e io vado sul divano.</del>»  «Io torno sulla sedia.»  «Ma io vado sul divano.»</p>	<p>«Non voglio,» Lorena diceva.  «Ormai sei qui, e te lo prendi. Io starò sul divano.»  «Io torno sulla sedia.»  «Tu rimani lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.»  «Io torno sulla sedia.»  «Ma io vado sul divano.»</p>

Egli andò e si stese sul divano, e dal divano le chiese:

«Sei sul letto?»

«Sono,» Lorena rispose, «sulla sedia.»

«Starai sulla sedia tutta la notte?»

(carta 52 – colonna 141 – edizione 1945, p. 233)

Sull'immagine dello stare seduti su una sedia per tutta la notte, si era aperto un confronto il cui soggetto sottointeso è la capacità che può avere ogni uomo di lottare, combattere e resistere *sempre* contro ciò che è impedimento e limite alla ricerca della propria e della collettiva liberazione. È chiaro che il valore di questo dialogo sarebbe stato sminuito o addirittura non sarebbe emerso, se Lorena si fosse presentata come una donna facile e provocante.

Si ritiene ora necessario fare una lunga citazione, in modo da dare conto della struttura del dialogo notturno tra i due personaggi e di come sia insistita la questione della *semplicità* delle scelte e delle azioni, di come l'aggettivo *semplice* possa essere considerato l'epiteto di Lorena, così come *curioso* era quello del Gracco.

«Posso star qui anche tutta la notte.»

[...]

«Lorena,» disse Enne 2. «Tu sei in gamba, sei anche brava, sei una bella ragazza...»<sup>121</sup>

«Che cosa ti piglia?»

«Lasciami parlare. Forse sei anche più diritta di ogni altra donna o uomo al mondo.»

«Lo credi?»

«Tu puoi fare sempre quello che è più semplice fare.»

«Lo spero.»

«Io pure,» disse Enne 2, «vorrei fare quello che è più semplice.»

«E non puoi farlo? Se lo vuoi puoi farlo.»

«Invece no. Tu sei sulla sedia, sei venuta, ed è semplice. Non è semplice per te?»

«Certo che è semplice.»

«Se tu fossi un'altra persona sarebbe semplice per tutti e due. Potremmo avere tutti e due quello che è semplice. E persino andar via da Milano sarebbe semplice.»

«Non è semplice andar via da Milano?»

«Per me? Per me no. Per te sarebbe semplice avere quello che vuoi, ed è semplice lo stesso non poterlo avere. Anche restar seduta tutta la notte su una sedia per te è semplice.»

«È semplicissimo.»

«Ma per me non è semplice nemmeno aspettare.»

«Perché no?»

«Non lo è Lorena. Non posso più aspettare.»

«Non aspettare se non puoi.»

«Non aspetto, infatti. Aspetto? Non aspetto. Ti sembra ch'io stia aspettando?»

«Non so.» Lorena disse. «Avevi da aspettare?»

«Non si trattava che di aspettare. Non era semplice che aspettassi?»

«Era semplice.»

---

<sup>121</sup> «Una bella ragazza...» sostituisce in bozza (colonna 139) il precedente «**giovane e bella...**», che proviene dalla stesura della carta 51: questa correzione sembrerebbe volere eliminare il rimando esplicito all'età di Lorena. Infatti, nella *princeps* si tace sulla sua età e viene chiamata «ragazza» solo da Enne 2, mentre dal narratore «signora», come si è visto. Il riferimento alla sua età, che sulla carta 13 (cfr. tabella a p. 251) era dichiarato apertamente da Selva, avrebbe avuto ragione di essere, solo per sottolineare l'opposizione con Berta, la quale sembra ossessionata dal fatto di essere più vecchia di Enne 2. Dato che però le due donne non sono messe in antagonismo sul piano attanziale, probabilmente la sottolineatura della giovane età di Lorena perde rilevanza, mentre diviene più importante sottolineare la sua maturità (l'essere «in gamba», «brava»): l'appellativo «bella ragazza», dunque, risponde a questo scopo perché resta più generico, è di uso familiare, un modo di dire, che non connota anagraficamente il soggetto a cui viene rivolto.

«Era molto semplice. Lo stesso era resistere. Vedere un uomo perdersi, altri e altri perdersi, non poterli mai aiutare, e tuttavia non perdersi, resistere. Era semplice e l'ho fatto. Non l'ho fatto?»

«Non vi è altro da fare.»

«Non vi è altro da fare? Non vi è qualcosa di più semplice che si possa fare?»

«Per ora non vi è altro.»

«E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?»

«Posso continuare.»

«Potresti continuare anche sempre?»

«Credo che potrei continuare anche sempre.»

«Lo so,» disse Enne 2. «Tu potresti resistere sempre.»

(carte 51-52 – colonne 139-140 – edizione 1945, pp. 230-231)

E a questo punto si inserisce un commento del narratore.

CXXI – Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse esservi mai altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre non poter salvare, non potere aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva essere semplice. Resistere? Era per resistere. Era molto semplice.<sup>122</sup>

(carta 52 – colonna 140 – edizione 1945, p. 232)

Il dialogo riprende subito dopo.

CXXII – [...] «Starai sulla sedia tutta la notte?»

«Posso starci tutta a notte.»

«Potresti starci anche domani notte?»

«Potrei starci anche domani notte.»

«Anche dopo domani notte?»

«Forse anche dopo domani notte.»

«Anche tutte le notti.»

«Forse potrei e forse no. Forse mi stancherei.»

«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?»

---

<sup>122</sup> Sulla carta 52 questo paragrafo prosegue con le seguenti parole: «**O se si voleva altro, c'era perdersi. O resistere, o perdersi.**»; queste ultime parole sono cancellate sulle bozze, sulla colonna 140.

«Starei sempre su una sedia.»  
«Staresti sempre su una sedia? E se ti stancassi di starci? Ci staresti lo stesso se ti stancassi? Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?»  
Lorena non rispose.  
(carta 52 – colonna 141 – edizione 1945, pp. 232-233)

E ancora torna la voce dell'*io* narrante a commentare: anche da questi maggiori e più invasivi interventi del narratore è possibile sostenere come in questi ultimi capitoli sia saltata la rigida separazione azione/controcanto che aveva impostato (seppure con le dovute eccezioni) la struttura del romanzo per le prime 220 pagine. L'intrusione dei commenti è del tutto speculare all'aumento di discorso indiretto libero focalizzato su Enne 2, come si vede chiaramente nel brano successivo:

Passava la lunga notte, e Lorena si accese una sigaretta, anche Enne 2 se ne accese una, e si domandava che cos'altro si poteva volere che ci fosse. Che cosa d'altro e più semplice si poteva volere che ci fosse?

CXXIII – Non c'era che resistere per resistere, o non c'era che perdersi. Non c'era sempre stata sugli uomini la perdizione? I nostri padri erano perduti. Sempre il capo chino, le scarpe rotte. O erano perduti dal principio; o resistevano per resistere, e poi lo stesso si perdevano. Perché ora sarebbe finita? Perché vi sarebbe stata una liberazione?

Ora molti resistevano per una liberazione che doveva esserci. Anche lui aveva resistito per questo, ancora per questo resisteva, era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.

(carte 51-52 – colonne 139-142 – edizione 1945, pp. 232-234)

Questi ultimi due paragrafi di avvio del capitolo CXXIII sono scritti sulla carta 52, a metà del foglio, di seguito alle righe che compongono il capitolo CXXI. Tali paragrafi sono in un primo tempo cancellati e poi riscritti nelle ultime righe della carta considerata, andando ad occupare la stessa posizione che occupano nella redazione definitiva entrata nella *princeps*. Anche questa correzione conferma come gli interventi presenti su queste ultime carte siano varianti immediate, non legate a momenti di successiva rilettura.

Il brano prosegue sulla carta 53, con alcune frasi che sono state eliminate poi sulle bozze, sulla colonne 141-142:

CARTE 52-53	BOZZE: colonne 141-142	EDIZIONE 1945: p. 234
<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p><b>Troppo più semplice era volersi perdere, con tutti gli uomini che si perdevano ogni giorno si perdevano. Non era più semplice? Resistere era complicato. 五五五 Lo stesso era aspettare; complicato. E andare a resistere aspettare via da Milano era terribilmente complicato. Soltanto perdersi era semplice.</b></p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>	<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p><del>Troppo più semplice era volersi perdere, con tutti gli uomini che ogni giorno si perdevano. Non era più semplice? Resistere era complicato. Lo stesso era aspettare; complicato. E andare a resistere via da Milano era terribilmente complicato.</del></p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>	<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>

Le varianti non alterano nella sostanza questa parte di romanzo, ma rifiniscono alcuni dettagli compositivi, alleggerendo il dettato, ma lasciando inalterato il centro morale di queste pagine.

Di fronte alla lettura dell'intera conversazione, si capisce meglio perché la proposta di Lorena – che avrebbe voluto condividere il letto con Enne 2 – sarebbe risultata totalmente inappropriata, impedendo di costruire una situazione di riflessione seria e assorta. Occorre però chiedersi il motivo per cui questo dialogo sia costruito ponendo come interlocutore la giovane partigiana, e non – ad esempio – lo Spettro. La prima risposta è che in questo modo la discussione intorno alle possibilità della resistenza si colloca sul piano dell'azione tra due personaggi e non in quello rarefatto della proiezione mentale. Inoltre Lorena rappresenta la forza, la decisione, la semplicità che sono chiarezza di idee e premessa di azioni giuste. Il confronto con lei aumenta la lontananza nella quale (si) è confinata Berta, ma – allo stesso tempo – la sua programmatica semplicità è consustanziale alla messa in dubbio della possibilità che il modo di vivere da lei rappresentato sia proponibile come modello universale di comportamento. Come può un uomo resistere sempre? E, occorre chiedersi, resistere sempre a che cosa? Di quale tipo di resistenza si sta parlando?

Un uomo può resistere a una guerra, a una sofferenza, a un'ingiustizia, soprattutto quando sa che avranno una fine o una ricompensa («per *una* liberazione che doveva esserci», l'aggettivo indeterminativo è una chiara spia di senso), quando sa che il proprio sforzo è volto alla costruzione di qualcos'altro di positivo, se non per se stesso, almeno per gli altri. Ma si può chiedere a ogni uomo di resistere *sempre*? E non di resistere a *una* guerra, a *una* sofferenza, ma resistere continuamente a ciò che del mondo fuori e all'interno di se stesso è già o può essere potenzialmente malvagio, prepotente, ingiusto, superficiale, indifferente. Perché la grande conquista morale a cui conduce questo brano è che nella vita, nella sua normalità e quotidianità – non solo, quindi, nell'eccezionalità di una guerra – l'unica strada che è data agli uomini per restare “nel regno dei giusti” è continuare a resistere sempre, oppure accettare di perdersi. Qualsiasi altra direzione porta inevitabilmente ad attuare quella «*pratica continua di fascismo*» che vive tra i «*più delicati rapporti tra gli uomini*» (p. 167).

Di questa resistenza, di questa lotta, dunque, *Uomini e no*, massimamente, parla. In questo dialogo tra due personaggi, uno integerrimo e incrollabile, l'altro rotto e dubbioso, emerge la domanda più profonda che questo testo trasmette: una volta che è finita una guerra, che un dittatore è stato sconfitto, che un'ingiustizia è stata ripagata, la lotta è finita? No, ci viene detto, non finisce mai. E di fronte a tale consapevolezza, si apre lo sgomento: non è troppa cosa da chiedere a ogni essere umano? Al più umile e debole? Al meno avvertito e preparato?

«Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.  
(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 256)

Resistere non è semplice, soprattutto perché il postulato, non detto ma evidente, legato a questa forma di lotta, è che per non “passare dall'altra parte” si deve scegliere di restare deboli e oppressi.

«Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.  
(*ibidem*)

In questa direzione possono essere intese le parole di Vittorio Spinazzola, che sostiene come «la prospettiva è solo quella di una lotta senza fine, nella quale le potenzialità positive della coscienza si esaltano sì, ma si espongono al logoramento».<sup>123</sup>

Ad ogni modo, la strada della resistenza passa dall'insegnamento che chi è venuto prima di noi può dare: è indispensabile, dunque, imparare da chi è morto resistendo, non solo da chi è stato partigiano durante la Resistenza italiana contro il Nazifascismo (ed è dunque morto combattendo), ma anche da chi resiste ogni giorno alla *continua pratica di fascismo* che potenzialmente coinvolge ogni relazione interpersonale. Anche da questa prospettiva si intravede la centralità del personaggio di Berta, sul quale si addensa la richiesta di questo tipo di maturazione: a lei viene detto che dai morti bisogna imparare, a lei viene detto che bisogna pensare alla liberazione a casa propria, nella propria vita quotidiana, e in questi messaggi, che sono rivolti alla giovane donna, si comprende il fatto che si sta alludendo a una liberazione più grande, che riguarda l'intero genere umano, nella sua civile moralità, e non solo alla fine del dominio di un esercito.

Vittorini però mostra di non fermarsi a una rappresentazione ideologica di questa necessità: intravede tutti i chiaroscuri della questione e non nasconde tutta la fragilità umana su cui dovrebbe caricarsi il peso degli «alti doveri». Le debolezze rappresentate in *Uomini e no* sono molte: la prima, quella di Berta, che per codardia e ignavia, forse anche per subentrata indifferenza ed egoismo, nonché, enorme paura, non riesce a scegliere la via dei veri sentimenti. Sentimenti non unicamente amorosi, ma sentimenti umani nella loro totalità: anche, quindi, di solidarietà e fratellanza, comunione e partecipazione al destino collettivo. Le altre, quelle di tutti coloro che hanno accettato di attentare all'*umanità* altrui, compromettendo così anche la propria, in nome di un salario, di un posto di potere o del quieto vivere.

Non è ozioso notare come l'inserimento nel tessuto narrativo dei dubbi di cui si è appena parlato appartengano alla seconda fase di revisione del manoscritto, la quale – come si ipotizzato in 1.2, a partire dai dati che sono ora a nostra disposizione – si colloca a ridosso della consegna delle bozze e dunque appartiene ai primi mesi del 1945, in un momento in cui ci si stava avvicinando alla conclusione del conflitto sul territorio italiano. È difficile interpretare il senso di questa trasformazione testuale mettendolo in corrispondenza con gli eventi storico-politici più macroscopici: il rischio di

---

<sup>123</sup> SPINAZZOLA, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 310.



approssimazioni e astratte congetture è troppo alto. I motivi per cui Vittorini ha deciso di intervenire in questa direzione sul proprio testo possono anche avere avuto un'origine minima, un avvenimento quotidiano che ha stimolato e allargato una riflessione sull'uomo che lo scrittore aveva già avviato. Indubbiamente, però, le trasformazioni subite dal personaggio di Berta e gli interrogativi manifestati in questo dialogo con Lorena mostrano un'evoluzione problematica e disincantata del pensiero dell'autore.<sup>124</sup>

#### 5.4 *La morte come adempimento*

Le visite dei compagni partigiani (capitolo CXVII, pp. 226-227; capitoli CXXIV-CXXV, pp. 235-238 e CXXIX, pp. 243-247) non portano alcun cambiamento nello stato d'animo del protagonista e appaiono davvero come l'estremo saluto dato a un condannato a morte. Solo con loro, però, Enne 2 abbassa le difese che lo avevano finora tenuto distaccato dalla vita quotidiana del gruppo ed è anche questo un segno di come l'ultima parte di testo appartenga a un diverso momento di scrittura.

È importante, in particolare, la visita di Orazio e Metastasio, in cui ancora si insiste sulla *semplicità* delle azioni e delle scelte:

Orazio raccontò come avesse deciso di non aspettare più la fine  
della guerra e sposarsi subito.  
«Perché ancora aspettare? Si può farlo ora stesso e lo faccio.»

---

<sup>124</sup> Non si può escludere che questa riflessione fosse presente, magari *in nuce*, anche nella prima redazione degli ultimi capitoli del romanzo, non ci sono prove né negative né positive in questa direzione; resta però il fatto che la revisione del testo ha comportato la necessità di un'intera riscrittura e dunque molto deve essere stato alterato. Se si prende infatti come termine di confronto "la storia di Berta", è evidente – a partire dalle varianti sopravvissute – come l'intervento dell'autore sia stato radicale.

«È semplice,» disse Enne 2.

Non era semplice? Era molto semplice. E la lotta? chiese. Certo avrebbe continuato con la lotta anche dopo sposato.

Si capisce che continuava. Continuava con il suo lavoro, avanti e indietro, e continuava con la lotta. Perché non avrebbe continuato?

(carte 53-54 – colonna 144 – edizione 1945, p. 238)

Su queste battute è tolto in bozze il riferimento al Gruppo di azione partigiana:

CARTA 54	COLONNA 144	EDIZIONE 1945: p. 238
<p>Non era semplice? Era molto semplice. E il <b>Gap</b>? chiese. Continuava <b>col Gap</b> anche dopo sposato?</p> <p>Si capisce che continuava. Continuava con il suo lavoro, avanti e indietro, e continuava <b>col Gap</b>. Perché non avrebbe continuato?</p>	<p>Non era semplice? Era molto semplice. E <del>il <b>Gap</b></del>? chiese. <del>Continuava <b>col Gap</b> anche dopo sposato?</del></p> <p>Si capisce che continuava. Continuava con il suo lavoro, avanti e indietro, e continuava <del><b>col</b></del> <b>Gap</b>. Perché non avrebbe continuato?</p> <p><i>la lotta</i></p> <p><i>certo avrebbe continuato con la lotta anche dopo sposato</i></p> <p><i>con la lotta</i></p>	<p>Non era semplice? Era molto semplice. E la lotta? chiese. Certo avrebbe continuato con la lotta anche dopo sposato.</p> <p>Si capisce che continuava. Continuava con il suo lavoro, avanti e indietro, e continuava con la lotta. Perché non avrebbe continuato?</p>

«Si capisce,» disse Enne 2.

«Si capisce,» disse Orazio.

Si capiva perfettamente. Era semplice. E, rimasto, solo, Enne 2 capì perfettamente come fosse semplice non andare via da Milano.

Era come la voglia di perdersi, e non era perdersi; era anzi il contrario. Era che Berta sarebbe tornata, avesse o no letto il giornale, e che lui la stava aspettando. Poteva andar via da Milano prima che Berta tornasse? Non poteva oggi o domani, o dopo, Berta sarebbe tornata; avrebbe saputo, avesse o no letto il giornale, quello che c'era: non sarebbe più ripartita, e lui sarebbe andato via da Milano con lei.

Questo era. Ed era molto semplice. Era come il sole dell'inverno, fuori dalle finestre, alto su Milano; la stessa cosa di Orazio che si sposava.

(carta 54 – colonne 144-145 – edizione 1945, p. 238)

Dopo l'incontro con Orazio, emerge con chiarezza e senza equivoci, quale sia la semplicità che sfugge ad Enne 2. I capitoli da CXV-CXXXV (pp. 223-252), segnano – attraverso i dialoghi con i compagni e con Lorena – il lento distacco del

protagonista dalla speranza nutrita di potere avere una *semplicità* con Berta. Si assiste all'alternanza di momenti di maggiore lucidità e quindi di abbandono di ogni illusione, ad altri in cui risorge la volontà di aspettare.

L'incontro con un giovane operaio, venuto a bussare alla sua porta, aiuterà a cambiare il corso delle cose, ma la maturazione della scelta definitiva di Enne 2 è lenta.

L'operaio in questione è un vicino di casa di Enne 2 che ha assistito al modo in cui il tabaccaio del quartiere conferma a due militanti fascisti di conoscere il partigiano e di sapere dove abita. Si segnala che questa scena è presente sulla carta 54 e sulle copie in carta carbone dei dattiloscritti numerati 200-201, che la seguono: di come il testo dei dattiloscritti si incastrava con quello dei fogli manoscritti è stato detto nel paragrafo 1.2; ciò che conta invece qui ricordare è come la scena del tabaccaio – essendo presente sulle copie in carta carbone di quello che era il dattiloscritto della prima redazione di *Uomini e no* – fosse stata prevista anche nella prima ipotesi di sviluppo diegetico.

Inoltre, sul dattiloscritto 201, si legge l'avvio del capitolo CXXIX (sul dattiloscritto numerato CXXX), il quale è però interamente cancellato da righe diagonali tracciate a penna dall'autore. La prima metà del capitolo CXXIX è interamente riscritta sulla carta 54 e, benché non cambi la sostanza narrativa di quanto progettato nella prima redazione, è lì amplificata la dimensione emotiva del protagonista attraverso, ancora una volta, l'inserimento di numerosi indiretti liberi.

Si riportano le due redazioni fuori dalla tabella, poiché non ci sono varianti tra carta, bozze e *princeps*.

~~CXXX - Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva.~~

~~Pensò alla terra e gli uomini nell'aria senza più sole, e gli parve che questo fosse riposo: non più la luce, il sonno. Si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava; pensò alla notte che veniva, e di nuovo sentì bussare.~~

~~«Sono io, capitano.»~~

~~Era uno dei suoi uomini. «Chi? Barca Tartaro?»~~

~~Era la sua voce grossa, e lui, grande e grosso, era Barca Tartaro.~~

~~«È stata da me la nostra vecchia nonna.»~~

~~«Che voleva.»~~

~~«Mi ha detto di prepararti da dormire.»~~

(dattiloscritto 201)

Si veda ora la redazione finale:

CXXIX – Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva.

Aveva già veduto questo; e aveva veduto il sole sorgere, stare nella nebbia, scioglierla, stare nell'aria fredda, tutto il giorno abbracciare dal freddo cielo la sua stanza, staccarsi poi a poco a poco, e aveva pensato con lui tutto il giorno, aveva guardato con lui fino alle montagne, aveva aspettato, e ora di nuovo vedeva questo: che imbruniva.

Significava qualcosa se un tabaccaio parlava?

E se qualcuno lo ascoltava?

Se gli uomini di Cane Nero apprendevano dove trovare chi cercavano? Se anche venivano e lo catturavano?

Significava qualcosa? E che significava?

Poteva cambiare quello che lui doveva fare? Che non andasse via da Milano? Che restasse dov'era? Che aspettasse?

Egli ora aveva in questo la cosa più semplice da fare. Poteva, per altro che accadesse, fare diverso?

Pensò la terra e gli uomini, nell'aria senza più sole, e gli parve che fosse riposo; non più luce; il sonno. Gli parve che avesse bisogno soltanto di riposo; si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava; e pensò alla notte che veniva per non pensare.

Di nuovo senti bussare: «Ciao, capitano.»

Era un'altra volta, con la sua voce grossa, Barca Tartaro.

«Ciao. Che accade?»<sup>125</sup>

(carta 54 – colonna 147 – edizione 1945, p. 243)

L'aggiunta delle domande indirette libere esaspera l'alterazione del pensiero di Enne 2, in preda a ragionamenti distorti, che da un lato rappresentano la sua difficoltà umana in quel momento estremo di scelta, quasi un rifiuto dell'evidente pericolo in cui si sta gettando; e dall'altro permettono di lasciare intravedere ulteriori riflessioni sul male e sul valore delle azioni dell'uomo. Infatti, quando l'operaio aveva per la prima volta

---

<sup>125</sup> La parte di testo presente sulla seconda metà della carta 54 è costellata di parole, frasi e intere righe cancellate da linee a penna, ma quanto scritto al di sotto resta illeggibile o, quando decifrabile, non determinante sul piano critico. Anche in questo caso si tratta di correzioni in corso di scrittura e non di interventi successivi.

comunicato ad Enne 2 che era stato denunciato dal tabaccaio, egli aveva avuto una strana reazione:

Rispose allo sguardo che l'operaio gli rivolgeva. «Ma è un buon uomo,» soggiunse. «Non farà male a nessuno.»  
(dattiloscritto 200 – colonna 146 – edizione 1945, p. 241)

Il senso di questa risposta si può cogliere solo se la si mette in relazione con quanto affermato nella nuova redazione del capitolo CXXX, nel quale – attraverso il dialogo con Barca Tartaro – si recupera la storia di Giulaj. Questo dialogo ci è trasmesso solo dalle carte appartenenti alla seconda fase di scrittura, oltre che, chiaramente, dalle bozze e dalla *princeps*.

CXXX – [...] «Forse è invece un buon uomo.»  
«Parli del tabaccaio?»  
«Parlo di lui e di ognuno. Forse ognuno è un buon uomo.»  
«Questo non è vero, capitano.»  
«Non si può mai saperlo.»  
«Si può saperlo. Sai che hanno dato un uomo in pasto ai cani?»  
«Hanno dato un uomo ai cani?»  
«Clemm e i suoi, capitano. E Figlio-di-Dio oggi ha ucciso i cani.»  
[...]  
«Che ha fatto lo spagnolo?»  
«Ha fatto fuori Clemm, capitano.»  
[...]  
«Questa è una buona cosa,» disse Enne 2.  
«È buona,» disse Barca Tartaro.  
«Ora c'è da far fuori Cane Nero.»  
«Faremo fuori anche lui.»  
[...]  
«Però lo spagnolo c'è rimasto,» disse, andandosene.  
[...]  
«Hanno preso anche Figlio-di-Dio.»  
(carta 55 – colonna 149-150 – edizione 1945, pp. 245-246)

Lo scambio di battute del capitolo CXXX ha come principale valore quello di rendere la storia di Giulaj davvero centrale nella compagine romanzesca: è infatti l'esempio dell'azione degli altri compagni a sbloccare il meccanismo dell'attesa in cui si era

lasciato avvolgere Enne 2, a eliminare i dubbi residui e la falsa illusione di potersi salvare restando nella sua casa di Milano. Il sacrificio di Figlio-di-Dio e di El Paso, che vendicano Giulaj, divengono un paradigma, un modello con cui il protagonista si confronta e a cui decide di “somigliare”.

Ormai l’obiettivo che manca è solo Cane Nero e non è di scarso rilievo considerare come sia stato proprio all’interno dell’unico dialogo tra Enne 2 e El Paso, che si era generata la sovrapposizione tra la mancanza di Berta e la necessità di uccidere Cane Nero:

Gli incendi erano quattro o cinque, erano muti incendi, di nuovo il crepitio dei colpi era cessato, e la grande città di macerie affondava come in una fossa grigia; col cerchio intorno alla luna. Sempre il deserto rinasceva; sempre qualcosa, in quella città *senza di lei*, era come il deserto.

«È Cane Nero?» El Paso domandò, e indicava gli incendi.

Enne 2 non rispose, si voltò dalla finestra col viso stanco, amaro, e ne silenzio della città senza più spari, sotto la luna del deserto, si alzò il grido di muezzin dell’uomo che li cercava bruciando case.

«*Ya lo creo*» El Paso disse. «Ora dobbiamo pensare a lui.»

E aveva gli occhi che sfavillavano nella faccia illuminata dalla luna.

«Ma basta parlare,» disse Enne 2.

Entrò nella casa dell’operaio, ed entrò in una stanza al buio, chiuse a chiave la porta, si stese al buio su una branda che già conosceva.<sup>126</sup>

(carta 9 – colonne 59-60 – edizione 1945, p. 99; corsivo nel testo)

A questo punto è inevitabile che il pensiero di Enne 2 si torca in una direzione di azione:

Era, in qualche modo, irritato; era eccitato che avessero fatto fuori Clemm: teso su tutte le notizie avute, in due sensi insieme, su Clemm fatto fuori e su Figlio-di-Dio caduto [...] ma soprattutto era irritato.

(carta 55 – colonna 150 – edizione 1945, p. 247)

---

<sup>126</sup> Sulla carta 9 l’ultima frase terminava in modo leggermente diverso: «su una branda **che sapeva**». La lezione definitiva è stata probabilmente introdotta sul dattiloscritto antigrafo, dato che sulle bozze è già presente.

L'irritazione nasce dal fatto che Barca Tartaro lo ha accusato di essere lui stesso a volere che gli accada qualcosa di male, dal momento che non vuole andare via da casa sua.

Qualche cosa poteva accadergli. E si poteva dire che l'aveva voluta lui, se gli accadeva?

Figlio-di-Dio si era perduto; lo spagnolo lo stesso, persino lui; ma nessuno mai avrebbe detto che l'avevano voluto loro, se si erano perduti.

[...]

Era molto semplice come si erano perduti.

E perché si sarebbe detto di lui che l'aveva voluto lui? Era perché voleva star lì anche a costo di perdersi? Anche lui si sarebbe perduto in un modo altrettanto semplice se doveva perdersi. Essi avevano fatto fuori Clemm e non poteva fare qualcosa di simile anche lui?

(carta 55 – colonna 150 – edizione 1945, pp. 246-247)

A questo punto la *semplicità* ha assunto un'altra connotazione e proprio qui si inserisce il confronto con quanto presente sul dattiloscritto 203 .

Immediatamente dopo la citazione sopra riportata, si legge infatti, sulla *princeps*, il capitolo CXXXII: la prima redazione di questo capitolo è testimoniata dalla copia in carta carbone del foglio dattiloscritto 203, in cui si parla di un oggetto fondamentale, di cui poi si è persa traccia. Enne 2 riceve infatti un biglietto da Berta [FIGURA 14].

**FIGURA 14:**  
Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Elio Vittorini,  
serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, manoscritto:  
dattiloscritto 203





DATTILOSCRITTO 203	CARTA 55	BOZZE: colonna 150	EDIZIONE 1945: p. 247
<p><del>più luce, Enne 2 poté vedere soltanto che il biglietto era di Berta, non poteva leggerlo, e a lungo fu col biglietto in mano senza leggerlo.</del></p> <p><del>Lo stringeva nella mano. «Che cosa dirà?» diceva.</del></p> <p><del>Ma non accendeva la luce.</del></p> <p><del>«Che cosa può dire? Che cosa può esserci che può dire?»</del></p> <p><del>Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie<sup>127</sup> non erano abbassate, e senti la porta aprirsi piano.</del></p> <p><del>«Ancora?» disse.</del></p> <p><del>«Chi è ancora?»</del></p> <p><del>[...]</del></p> <p><del>«Meglio, fratello, dormirò meglio.»</del></p>	<p>Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie</p> <hr/> <p>203</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p><del>***</del><sup>128</sup></p> <p><b>Non aveva di sicuro fermo dentro a lui, che la voglia di perdersi. L'aveva sempre avuta; e aumentava con ogni altro che si perdeva.</b></p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>	<p>CXXXII – Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie non erano abbassate, e senti la porta aprirsi piano.</p> <p>«Ancora?» disse.</p> <p>«Chi è ancora?»</p> <p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p><del><b>Non aveva di sicuro fermo dentro a lui, che la voglia di perdersi. L'aveva sempre avuta; e aumentava con ogni altro che si perdeva.</b></del></p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>	<p>CXXXII – Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie non erano abbassate, e senti la porta aprirsi piano.</p> <p>«Ancora?» disse.</p> <p>«Chi è ancora?»</p> <p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>

Il fatto che il dettaglio del biglietto non compaia più nella redazione definitiva del romanzo, indica come, durante la revisione di queste parti diegetiche, il percorso di maturazione della scelta di sacrificio di Enne 2 escluda delle interferenze da parte di Berta: lo spazio di azione della protagonista femminile è stato chiuso a pagina 164 e ora i

<sup>127</sup> Gli “a capo” sono già inseriti sul dattiloscritto. La frase «Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie» è cancellata perché riscritta dall'autore sul foglio manoscritto precedente, numero 55, proprio prima che siano tracciate le due linee orizzontali sulle quali è segnato il numero 203, in modo da creare il raccordo testuale con il dattiloscritto. Con la frase in questione, nella *princeps*, si avvia il capitolo CXXXII (p. 247).

<sup>128</sup> Il testo cancellato occupa lo spazio di cinque righe ed è illeggibile. In interlinea è scritto quanto segue.

movimenti narrativi riguardano solo i passaggi che avvengono nei pensieri del protagonista; la donna amata resta nei pensieri di Enne 2, come mancanza, delusione, ma non agisce.

Sarebbe sterile ragionare sul fatto che Enne 2 avrebbe o no aperto il biglietto, soprattutto perché non se ne può conoscere il contenuto. I dati che invece la sua presenza comporta servono a confermare come anche in una prima stesura la condizione in cui si sarebbe trovato il protagonista non sarebbe stata molto diversa da quella della redazione definitiva, segnalando ancora una volta come le modifiche interessano la relazione Enne 2/Berta (e quella con Lorena) e non l'intero assetto compositivo del romanzo. È sull'evoluzione dei loro rapporti che l'autore è tornato a correggere e cambiare, il resto della trama sembra essere stato mantenuto: ne sono prova le carte 1-34 e le copie in carta carbone dei fogli dattiloscritti contenenti la battitura della prima redazione.

La scomparsa del biglietto e di qualsiasi azione compiuta anche solo a distanza da Berta, fa sì che la vicenda sentimentale si interrompa a pagina 164, lasciando proseguire poi solo il "romanzo di Enne 2".

Nella prima redazione, di cui ci resta solo il frammento relativo al biglietto, si produce in modo più vistoso una diretta consequenzialità tra la lontananza di Berta e la scelta di lasciarsi morire di Enne 2, mentre nella seconda e definitiva redazione, questa coincidenza è decisamente differita, anche solo spazialmente all'interno della disposizione della materia testuale. Certo, anche nella *princeps* si legge come Enne 2, fino all'ultimo, spera che Berta possa tornare e sia in attesa, ma la sua morte è preceduta dall'intenso dialogo con Lorena che – come si è visto – introduce un tema politico, che carica i dubbi e la negatività del protagonista non solo di disperazione amorosa, confermando come la delusione di Enne 2 abbia origini più complesse di ciò che appare superficialmente. Un primo punto che si può fissare, nell'interpretazione dei motivi che hanno contribuito alla riscrittura del testo, riguarda il fatto che l'autore ha – probabilmente – voluto scongiurare la possibilità che il suo personaggio fosse considerato un suicida d'amore, un uomo che si annienta per una vicenda di carattere privato. L'ipotesi più plausibile è che la riscrittura non abbia alterato la direzione della vicenda, cioè il fallimento della relazione tra Berta e Enne 2 e la morte di quest'ultimo, ma abbia radicalmente rivisto il modo in cui a questo fallimento si giunge.

E, infatti, il foglio dattiloscritto 203 riporta – di seguito all’accenno al biglietto – le stesse battute scambiate tra Enne 2 e il giovane operaio che sono leggibili alle pagine 246-247 della *princeps*. Il giovane operaio è l’ultimo personaggio a parlare con Enne 2, ma è con lui che la decisione di sacrificare se stesso diviene definitiva nel protagonista e il motivo principale è il fatto che questo ragazzo capisce le intenzioni di Enne 2 e – soprattutto – può garantire il passaggio del testimone, può garantire, cioè, che il gesto del protagonista non resti vano o fine se stesso, può garantire una speranza che si estenda nel futuro. È solo con il confronto fra loro, che i dubbi residui dell’intellettuale partigiano sono superati:

Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.

C’era un’altra cosa semplice ch’egli voleva; che arrivasse Berta. Lo voleva più che dormire; e di più che perdersi. Forse infinitamente di più. Era anche più semplice.

Ma Berta non arrivava? E che poteva fare lui se non arrivava? Il fatto stesso che non arrivasse significava che non poteva arrivare; che non sarebbe mai arrivata, o che sarebbe sempre ripartita, come sempre; e che era inutile aspettare, inutile cercare di sfuggire, inutile cercare di sopravvivere, di non perdersi.

[...]

«Allora vuoi fare,» disse l’operaio, «quello che ho pensato.»

«Che cosa hai pensato?»

«Tu lo sai se vuoi farlo.»

«E se non lo sapessi? Dillo.»

«Ammazzare Cane Nero.»

(carte 55-56 – colonna 151 – edizione 1945, pp. 248-249)

È quasi un invito, un desiderio quello del giovane operaio: Enne 2 ha ormai maturato dentro di sé la decisione, ma ha bisogno di questo ragazzo per attuarla.

«[...] Grazie, amico.»

«Mi dici grazie? Perché mi dici grazie?»

«Perché l’hai capito.»

«Tutti lo capiranno.»

«Lo capiranno dopo. Tu l’hai capito prima.»

«Come prima?»  
«Prima di tutti, e di me anche.»  
(carta 56 – colonna 152 – edizione 1945, p. 249)

Un'ultima azione deve però essere compiuta, perché il gesto di Enne 2 abbia pieno senso: ci deve essere il passaggio di consegne all'operaio, il quale infatti riceve la parola d'ordine per potere raggiungere il gruppo dei compagni di Enne 2, ed è a questo punto che il ragazzo chiama il protagonista «padre mio»:

«Mi piacerebbe essere in gamba.»  
«Se lo vuoi puoi esserlo. Vuoi esserlo?»  
«Vorrei imparare ad esserlo.»  
«Coi miei compagni puoi impararlo.»  
«Dove, padre mio? Chi sono?»  
[...] «Tu me lo consigli, padre mio?»  
«È anche un buon rimedio.» Enne 2 rispose.  
«Che cosa è un buon rimedio?»  
«Essere in gamba.»  
(carta 56 – colonna 153 – edizione 1945, p. 251)

Enne 2, finalmente, trova la *semplicità* che andava cercando:<sup>129</sup>

CXXXV – L'operario se ne andò, la voce di Cane Nero era davanti alla casa, c'era anche il suo scudiscio che fischiava, e l'uomo Enne 2 era sicuro di fare la cosa più semplice che potesse fare.

---

<sup>129</sup> «Ciò che Enne 2 si chiarisce, dopo aver verificato nella lotta la condizione tragica del mondo offeso [...] è che l'unica cosa che conta è resistere, senza pretendere altro. È una verità "semplice", cioè evidente, immeditata, comprensibile, e anche di quelle che rappresentano il punto ultimo della discesa dell'uomo al fondo delle cose, la rivelazione estrema [...], oltre la quale non si può andare, e che costituisce il senso di tutto ciò che accade, attinto dopo la lunga e difficile dolorosa operazione di semplificazione dei nodi ardui della vita, della società, della storia (che comporta anche la coscienza che l'amore non è un'alternativa a questo semplicissimo dovere di resistere e basta). La lotta deve continuare senza sperare né la liberazione né la fine della "perdizione" che è sugli uomini, allo stesso modo che non si resiste per salvare gli uomini dalla perdizione, perché non è in realtà, davvero possibile, ma soltanto per resistere e basta. Enne 2, insomma, si dichiara dalla parte di chi resiste senza chiedersi nulla, e muore in questa testarda, continua resistenza muta, senza fanfare né vittorie: si dichiara cioè contro la storia e contro la vicenda di lotte e di vittorie, per la parte di coloro che, soltanto resistendo, finiscono a essere le vittime di sempre di chi fa la storia [...].» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di PAOLO MARIO SIPALA e ERMANNINO SCUDERI, Catania, Greco, 1978, pp. 15-46; ora, con il significativo titolo *La scelta di perdersi*, in *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182. Da qui la citazione a pp. 161-162).

Faceva una cosa come la cosa che avevano fatto lo spagnolo e Figlio-di-Dio. si perdeva, ma combatteva insieme. Non combatteva insieme? Mica c'era solo combattere e sopravvivere. C'era anche combattere e perdersi. E lui faceva questo con tanti altri che lo avevano fatto.

Non avrebbero potuto dire di lui che l'aveva voluto. Avrebbero potuto dire soltanto quello che lui aveva detto. Che essere in gamba era un buon rimedio.

Aveva in mano la pistola dell'operaio, e prese la sua di sotto al cuscino.

«E se arriva Berta?», si chiese. «Ecco,» si chiese. «Se arriva? Se arriva un minuto prima di Cane Nero?» Pensò alla via dei tetti, come avrebbe potuto condurvi Berta. «Ma non arriva,» disse.

Tolse la sicura alle due pistole.

(carta 56 – colonna 153 – edizione 1945, p. 252)

Anche con Berta, il discorso è finalmente chiuso.

### *5.5 Il cielo che fu dell'aquilone*

Nell'ultimo corsivo del testo Enne 2, quindi, rifiuta di ricreare la fantasia apparentemente consolatrice di Berta bambina: ormai anche quello spazio di autoinganno è chiuso.

*«E non vuoi la tua infanzia? Non vuoi lei bambina nella tua infanzia?»*

*«Al diavolo lei bambina!»*

[...]

*«Al diavolo la mia infanzia!»*

[...]

*«Al diavolo anche lei che potrebbe arrivare?»*

*«Anche lei al diavolo! Non può arrivare.»*

*«E se fosse qui nella stanza?» gli dico.*

*«È qui?» egli dice. «È nella stanza?»*

CXXXVII – *Si solleva sul letto; vede l'oscurità fuori dai vetri e su tutto il mondo; sembra già un morto, che possa vedere in tutta la terra e in tutti i tempi.*

(carta 56 – colonna 154 – edizione 1945, pp. 253-254)

Con queste parole si avvia una riflessione che ripercorre, come una panoramica dall'alto, come lo sguardo di chi ormai non sia più sulla terra, i piccoli di dettagli che riempiono una vita, i quali, isolati, divengono rappresentanti dell'universale, della vita di ognuno, simboli del percorso che conduce all'«umana liberazione».

*Ha il suo deserto intorno; e non il suo soltanto; anche di ognuno, e anche di sabbie e di pietre, Africa, Australia, America, con il grido che chiama in ogni deserto.*

*È d'una bestia? D'un uomo? Forse non è che Cane Nero, e non è altro. Pure viene attraverso noi come il grido stesso delle città e della terra intera.*

*«Perché?» egli dice. «Che accade?»*

*«Nessuna cosa ora è sola.»*

*«Sarebbe ogni cosa anche tutto il resto?»*

*«Precisamente. E dov'è una cosa è anche tutto il resto.»*

*«Ma io ho mandato tutto al diavolo,» egli dice.*

*Uno manda tutto al diavolo, eppure è lo stesso; uno non manda al diavolo la stanza in cui è, il proprio deserto, e dov'è una cosa è tutto il resto. Viene l'infanzia lo stesso; viene la terra intera come fu con fiori bianchi ch'erano di capperi e sembravano farfalle; vengono, come sono alla radio, le città del mondo, Manilla e Adelaide, Capetown, S. Francisco, di Cina e di Russia, non mai vedute, e Trieste un po' veduta, Ravenna un po' veduta, Teruel come veduta, e così Madrid, Oviedo, e, di più che vedute, principio e infanzia di ognuna, Ninive, Samarcanda, Babilonia.*

*Che altro?*

*Certo il papà con gli occhi azzurri. «Rispondi! Mi hai perdonato?»*

*E la madre. La nonna. «Scemo!»*

*Vengono i cavalli ch'erano a ferrare, idem gli uomini loro, i viandanti, i vecchi barboni, i carrettieri. Le lunghe strade con la polvere, anch'esse, e su di esse il sonno, il fieno, fossi di cicale: persino il vecchio disco, coi movimenti e la sincope, tre e una sincope, cinque e una sincope, sette e una sincope, il monte e il mare: tutto quello che è stato, e vuole, con ognuno che si perde, essere ancora.*

*E il cielo che fu dell'aquilone?*

*Il cielo che fu dell'aquilone.*

*CXXXVIII – Si alza a sedere un uomo sul letto, ha con sé, nella notte, tutto questo; ed è un morto che siede nella tomba; medita.*

*«E lei bambina?» dice.*

*«Lei bambina.»*

*«Cristo,» egli dice. «L'aspetto da un secolo, e viene bambina!»<sup>130</sup>*

*«Sss,» gli dico. «Non è lei soltanto.»*

*«È bambina, ed è anche un'altra? Non è lei soltanto?»*

*«È anche un'altra,» gli dico.*

*«Anche chi? L'inferno anche?»*

*«È sulle tue ginocchia,» gli dico.*

*Egli siede, siede lei sulle sue ginocchia; e nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella BIBBIA e in ogni storia antica, in MACBETH e AMLETO, in Shakespeare e nel giornale d'oggi.*

*Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano.<sup>131</sup>*

*(carte 56-57 - colonne 153-156 – edizione 1945, pp. 254-256)*

In questi ultimi capitoli corsivi è come se tutta la mitologia vittoriniana fosse riassunta: c'è l'infanzia, il padre con gli occhi azzurri, la madre dura con chi si lascia trascinare dai sogni, il paesaggio della Sicilia, Shakespeare, i cavalli, il deserto, l'America, la Spagna e

---

<sup>130</sup> In bozze, sulla colonna 155, sono cancellate due battute che erano qui di seguito:

~~**Dice che non la vuole con sé bambina.**~~  
~~**«Come si permette di venire bambina?»**~~

<sup>131</sup> «*in mano*» aggiunto in bozze: cfr. colonna 155. Le due pistole potrebbero essere interpretate come rivolte una contro il male che è fuori, in questo caso nel fascismo, e l'altra contro il male che è nell'uomo, contro il quale bisogna sempre resistere.



tutte le città del mondo che di lì a poco riempiranno anche le pagine di «Politecnico» e che diventeranno una nuova ipotesi di romanzo. E, infine, il cielo che fu dell'aquilone.

Quale fu questo cielo?

Guardai il palazzo, e pensai là dentro la donna pronta per l'ago di mia madre [...]. «Ti aspetto qui» dissi a mia madre di nuovo.

Poi aspettando vidi venire su dalla valle un aquilone, e lo seguii con gli occhi passare sopra a me nell'alta luce, mi chiesi perché, dopotutto, il mondo non fosse sempre, come a sette anni, *Mille e una notte*. Udivo le zampogne, le campane da capre e voci per la gradinata di tetti e per la valle, e fu molte volte che me lo chiesi mentre in quell'aria guardavo l'aquilone. Questo si chiama drago volante in Sicilia, ed è in qualche modo Cina o Persia per il cielo siciliano, zaffiro, opale e geometria, e io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei sette anni non esistesse sempre, per l'uomo.

O forse sarebbe pericolosa? Uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose, e dalla nudità loro, dalla donna,<sup>132</sup> ha la certezza di esse, come suppongo che lei, costola nostra, l'ha da noi. La morte c'è, ma non toglie nulla alla certezza; non reca mai offesa, allora, al mondo *Mille e una notte* dell'uomo. Ragazzo, uno non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone. Esce e lo lancia, ed è grido che si alza da lui, e il ragazzo lo porta per le sfere con filo lungo che non si vede, e così la sua fede consuma, celebra la certezza. Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà e la servitù, l'ingiustizia tra gli uomini, e la profanazione della vita terrena contro il genere umano e contro il mondo. Che farebbe allora se avesse pur sempre certezza? Che farebbe? uno si chiede. Che farei, che farei? mi chiesi.

E l'aquilone passò, tolsi gli occhi dal cielo e vidi un arrotino che si era fermato dinanzi al palazzo.

(*Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, pp. 173-175)

Anche in questo caso la lettura comparata dei due testi vittoriniani, *Uomini e no* e *Conversazione in Sicilia*, apre una prospettiva più completa e significativa di ciò che si

---

<sup>132</sup> «A sette anni uno non conosce i mali del mondo, non il dolore, e non la non speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna. Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza nel mondo; immortale.», VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 168.

trova nel romanzo di Enne 2. Il tema che affronta il brano di *Conversazione* è quello del passaggio dall'infanzia e adolescenza all'età adulta. E il passaggio viene presentato in termini di presa di coscienza del mondo con tutti i suoi mali, dolori e ingiustizie: non è più un mondo fantasticato. All'interno del quale però, si potrebbe obiettare, non mancano comunque le violenze e le malvagità: cosa vera, ma tra le pagine di un libro un ordine viene restituito, insieme ad un senso di speranza e possibilità. Non è così quando ci si scontra con il mondo reale.

La riflessione condotta da Vittorini attraverso il personaggio di Silvestro va, però, oltre: il punto non è solo diventare consapevoli della negatività, ma anche chiedersi se mantenere la certezza nella "bontà del tutto" non sia un atteggiamento pericoloso.<sup>133</sup> Il dubbio sembra essere il valore indispensabile per garantire la crescita morale di un individuo. Quello che è necessario è proprio la maturazione della capacità di interrogare le cose della vita. Fermarsi a una certezza data per apodittica, e non metterla mai in discussione può nuocere alla comunità degli uomini a prescindere dal tipo di certezza: è con il dubbio, con le domande, presupposto di una conversazione e di un dialogo, che la società può fondarsi sul rispetto e sull'integrazione reciproca. Ovviamente, rinunciare alle certezze è un procedimento doloroso.

Il richiamo all'aquilone, nel brano di *Uomini e no* sopra citato, al mondo *Mille e una notte* dell'uomo, è, ancora una volta un richiamo all'infanzia, ai momenti più intensi, felici e generosi della vita di ciascuno. Con la perdita dell'infanzia – «lui di sette anni» che viene strappato dallo Spettro – Enne 2 non è più uomo, è solo, appunto, «un ordigno di morte». E su questo suo annullamento si scioglie il romanzo.

Un'ulteriore considerazione.

Quando la riflessione di Silvestro si era interrotta, egli aveva trovato di fronte a sé un arrotino, simbolo della lotta, dell'azione concreta per la conquista della liberazione. Enne 2 si trova di fronte alla scelta di dovere abbandonare tutto per uccidere l'emblema dell'oppressione delle libertà dell'uomo. La formazione di Enne 2 – se anche per lui si vuole intravedere la traccia di un romanzo di formazione – non fallisce, ma può trovare una sola direzione per compiersi: il sacrificio di sé e il sacrificio delle proprie illusioni. L'attaccamento all'infanzia in *Uomini e no* non è più, come in *Conversazione*, solo

---

<sup>133</sup> Considerare il tabaccaio un «buon uomo», per esempio, è pericoloso.

l'immagine di quella dimensione di innocenza che è al fondo di ogni uomo e che permette la comunione dell'intero genere umano; può anche essere un autoinganno, una proiezione regressiva e fantasticata – come quella che è prodotta nei corsivi, che non è affatto un'«utopia dell'innocenza, dell'amore, dell'umanità»<sup>134</sup> – che annulla la possibilità della presa di coscienza e della crescita: è questo che Enne 2 impara a rifiutare, preservando invece intatto il suo passato, l'infanzia vera che, infatti, lo spettro allontana, come per non contaminarla. Si noti la corrispondenza tra il bambino di sette anni, richiamato nel brano di *Conversazione in Sicilia* e il bambino di sette anni che lo spettro allontana: in tutte le altre fantastiche in cui Enne 2 appariva bambino aveva, invece, dieci anni, come se solo ora fosse apparso il bambino *vero* e non quello artificioso. Le fantastiche di Enne 2 erano diventate una sorta di gabbia, nella quale si imprigionava la sua lucidità di uomo: egli ha imparato a distinguere la realtà evidente che impone una scelta, dal desiderio irrealizzato che blocca un'esistenza. L'emergere predominante di indiretti liberi in questa parte del testo, può essere interpretato nel senso di una raggiunta autonomia del personaggio. Ancora, l'infanzia ha valore se non viene confusa con una proiezione regressiva, l'infanzia è il serbatoio dell'umanità, ma deve essere superata. Nel momento in cui Enne 2 accetta di abbandonare il cielo che fu dell'aquilone, sceglie il proprio destino, si libera dei propri fantasmi e compie un'azione che è di aiuto alla collettività. La formazione dell'uomo adulto per il suo personaggio si compie tragicamente, ma si compie. In questo senso, la sua è una *morte come adempimento*.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 202. Si è visto come le fantasie nell'infanzia siciliana conducano sempre a uno scacco, a una delusione e rafforzino l'estraneità e la mancanza del protagonista.

<sup>135</sup> Il termine «adempimento» deriva direttamente dal vocabolario che Vittorini si è costruito durante l'elaborazione del progetto di *Americana*. Sulla questione si tornerà nel paragrafo 7.4 della seconda parte.

## 5.6 *L'affermazione di una speranza collettiva*

A riprova del fatto che la morte di Enne 2 sia stata concepita come un catartico passaggio verso una nuova possibilità di cambiamento, Vittorini costruisce una conclusione che rilancia speranza e nuova fiducia nell'uomo.

La narrazione riparte la mattina dopo (o quella dopo ancora, nel romanzo non ci sono chiare indicazioni temporali) la morte del protagonista. I due compagni Orazio e Metastasio hanno accolto nel gruppo il giovane operaio che aveva capito le intenzioni di Enne 2. Sono su due camion: Orazio è con l'operaio e quest'ultimo sta raccontando delle ultime parole che gli ha detto Enne 2 e cioè che «essere in gamba» «è un buon rimedio. Lo è ad ogni cosa» (p. 251).

Sul camion Orazio risponde:

«Anche sposarsi è un buon rimedio.»  
«Io sono già sposato.» [dice l'operaio]  
«Io mi sposo domani.»  
(carta 57 – colonna 156 – edizione 1945, p. 257)

Il ritorno sul tema del matrimonio di Orazio conferma che la battuta di dialogo, inserita durante le visite dei compagni a Enne 2, non era volta semplicemente a creare una scena di genere, ma portava su di sé un significato ulteriore: sposarsi è, nel romanzo, simbolico della completezza dell'esistenza. E, infatti, si noti come il ragazzo che raccoglie il testimone di Enne 2 sia già sposato: ha già raggiunto una prima condizione di felicità individuale e ora è pronto per lottare con gli altri uomini per la felicità collettiva.

Inoltre, il giovane operaio nell'ultimo colloquio con Enne 2, lo aveva chiamato «padre mio» (p. 251) e un cerchio sembra chiudersi: Silvestro può essere considerato, non da un punto di vista strettamente anagrafico, ma su un piano storico e civile, il padre di Enne 2, dato che quest'ultimo parla dei propri padri che hanno il capo chino e le scarpe rotte. A sua volta Enne 2 può essere il padre morale di una nuova generazione di uomini che partendo dall'esperienza della generazione a cui lui appartiene sapranno che c'è una sola cosa che dovranno fare: «imparare meglio».

L'«imparare meglio» su cui si sta per chiudere il romanzo non si riferisce solo al fatto che il giovane partigiano debba imparare ad uccidere il nemico. Infatti il gesto di questo

ragazzo, che risparmia la vita di un tedesco perché lo vede «non nell'uniforme, ma come poteva essere stato: panni di lavoro umano, sul capo un berretto da miniera» (p. 263), fa senz'altro parte di quella solidarietà fra uomini che chi lotta e resiste vorrebbe riuscire a costruire. Il ragazzo in questo caso mostra di essere stato capace di distinguere un nemico da un uomo come lui, costretto a combattere una guerra nella quale non crede. Ma tutto ciò, sembra dire l'autore, non basta.

Si leggano le ultime, celeberrime battute su cui *Uomini e no* si conclude:

«Non l'hai fatto fuori?»

«Era troppo triste.»

[...]

«Sembrava un operaio,» disse l'operaio.

«E chi ti dice niente?» Orazio disse.

Risalirono e partirono.

«Sono stato soldato anch'io,» disse l'operaio.

«Nessuno ti dice niente.»

«Mi hanno mandato in Russia.»

«Ma chi ti dice niente?»

Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.

«Imparerò meglio,» disse l'operaio.

(carta 59 – colonna 160 – edizione 1945, p. 264)

*Imparare meglio* dunque può rimandare solo all'altro luogo testuale in cui si insite sull'imparare, ed è quello del dialogo fra Berta e i vecchi profeti del parco: imparare dai morti per «non rendere inutile ogni cosa ch'era stata» (p. 130). Anche la morte di Enne 2 non sarà stata vana proprio perché il giovane operaio sta portando avanti il suo «lavoro».

Si osservi però quali passaggi ha subito il finale, prima di raggiungere la forma definitiva della *princeps*:

CARTA 59 <sup>136</sup>	BOZZE: colonna 160 <sup>137</sup>	Edizione 1945: p. 264
<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p><b>«Che cosa?»</b></p> <p><b>«Essere in gamba.»</b></p> <p><b>Orazio rise.</b></p> <p><b>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</b></p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p><del>«Che cosa?»</del></p> <p><del>«Essere in gamba.»</del></p> <p><del>Orazio rise.</del></p> <p><del>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</del></p> <p>FINE</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>FINE</p>

A differenza di quanto è sempre stato detto,<sup>138</sup> dunque, le ulteriori battute che conducono a «O non è anche questo essere in gamba» non sono state scritte appositamente per l'edizione del 1949, ma erano già state pensate nella fase di lavorazione manoscritta del testo.

La cancellatura attuata sul finale sembrerebbe essere giustificata dal volere togliere una dimensione più facilmente ideologica: in questo modo l'«imparerò meglio» del finale è infatti allontanato dai numerosi «Io debbo imparare» (p. 260), «Imparo bene?» (p. 261), «Voglio imparare fino in fondo.» (p. 262) «È questo che voglio imparare» (*ibidem*) pronunciati negli ultimi capitoli dall'operaio che vuole diventare partigiano, per riportare il discorso dell'apprendimento su un piano morale più alto e permettere di creare un'eco delle parole pronunciate a Berta dal vecchio profeta del parco. La direzione degli interventi va anche in questo caso nel senso di un'amplificazione del valore delle singole parole: la battuta finale è lasciata risuonare nel bianco della pagina che la segue, così come la parola suggellata di *Conversazione in Sicilia*, risuona tra le ultime parole del romanzo. In questo modo il significato prodotto dal loro accostamento è reso operante.

<sup>136</sup> Il testo degli ultimi capitoli CXXIX-CXLIII corrisponde a quello presente sulle carte 57-59 e sulle colonne 147-160, dove non si rilevano varianti sostanziali rispetto alla *princeps*.

<sup>137</sup> Vedi FIGURA 15.

<sup>138</sup> Il primo a confondere le informazioni sulla questione è Valentino Bompiani: cfr. VALENTINO BOMPIANI, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 216-218).

**FIGURA 15:**

Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1: colonna 160.





## PARTE SECONDA

L'edizione del 1949, il testo tra due poetiche



## 6. RIFLESSIONI SULLA REALTÀ INTERIORE

### 6.1 *Considerazioni preliminari: 1929-1945*

Nell'analisi condotta fin qui è stata ricostruita la genesi del testo di *Uomini e no* a partire dallo studio della carte conservate che permettono di ripercorrerne le tappe di composizione, di mettere in luce cambi di direzione della scrittura, ripensamenti diegetici, i quali a loro volta consentono di considerare sotto una nuova luce il romanzo del 1945.

Ciò che si intende presentare con i seguenti capitoli, invece, è un'altra componente che soggiace alla genesi del testo, quella delle riflessioni di poetica, delle suggestioni e degli echi letterari che, a partire dalla fine degli anni Venti, hanno accompagnato l'autore lungo tutto il suo percorso intellettuale. *Uomini e no* è, infatti, il punto di arrivo e il punto di partenza di una poetica. Le parole metanarrative dei corsivi raccolgono, portandole all'estremo e alla crisi, un pensiero nato quindici anni prima; e, a partire da quei corsivi, ricomincia una riflessione nuova, che avrà il suo esito nella seconda edizione del romanzo 1949.

Il primo scritto di Elio Vittorini che ha avuto una significativa incidenza sull'evoluzione del dibattito intellettuale e letterario italiano della prima metà del Novecento – ed è cosa ormai è ampiamente riconosciuto dalla critica vittoriniana – è il

famoso *Scarico di coscienza*, apparso nel 1929 su «L'Italia letteraria».<sup>1</sup> Sono noti i commenti e le polemiche che seguirono la pubblicazione,<sup>2</sup> ma non è su questo che qui si intende portare l'attenzione, quanto sul fatto che l'evoluzione del pensiero di Vittorini possa essere inquadrato facendo riferimento ad alcune date-simbolo e ad alcuni suoi interventi culturali ben precisi, fra i quali *Scarico di coscienza* può essere considerato il più importante capostipite. Intorno a questo articolo, però, possono esserne posti anche altri, i quali, nel loro insieme possono essere considerati come gli archetipi di numerose tematiche teoriche, ognuna delle quali dà origine a una tradizione, che nel tempo subisce delle modificazioni e che è strettamente legata alle altre. Si potrebbe quasi parlare di uno stemma di testimonianze critiche, di prese di posizione, di dichiarazioni di poetica.

Certo, come afferma Maria Corti, «i racconti e i programmi di romanzi degli anni 1926-1929», ma – si potrebbe tranquillamente aggiungere – anche i coevi scritti di intervento culturale, «sono gli incunaboli della scrittura vittoriniana»,<sup>3</sup> e per questo restano un punto di riferimento fondamentale per comprendere le origini più antiche della storia intellettuale dello scrittore.<sup>4</sup> Qui però interessa ripercorrere l'evoluzione dell'attività letteraria del Vittorini maturo e *Scarico di coscienza* può essere considerata la prima prova del suo riconoscimento da parte della comunità culturale a cui egli si rivolgeva, ma alla quale, soprattutto, voleva appartenere. La stessa Corti usa un'immagine rivelatrice, nel parlare della pubblicazione di questo scritto: «Vittorini ha ormai saltato il fosso».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ELIO VITTORINI, *Scarico di coscienza*, «L'Italia letteraria», a. I, n. 28, 13 ottobre 1929, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 121-125.

<sup>2</sup> Come primo punto di riferimento per approfondire la questione si possono indicare le note di Raffaella Rodondi poste a commento di ELIO VITTORINI, *Sullo «scarico di coscienza»*, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 134-139.

<sup>3</sup> CORTI, *Prefazione* a VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. XXVII. Allo stesso modo Pautasso: «*Scarico di coscienza* [...] costituisce il suo ingresso ufficiale nel contesto della letteratura italiana» (PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 19).

<sup>4</sup> Tali origini sono state approfondite da Anna Panicali, nelle prime parti dei suoi studi sugli anni dell'apprendistato letterario e linguistico vittoriniano: si vedano dunque, ANNA PANICALI, *Vittorini e «Solaria»*, in *Quaderno '70 sul Novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1970; *Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana degli anni '30*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana Editrice, 1973; *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc libri, 1974.

<sup>5</sup> CORTI, *Prefazione*, a VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, cit., p. XXVII. Chiaramente dietro la maturazione della consapevolezza del giovane Vittorini contribuisce l'avvio della collaborazione a «Solaria» – a un tempo premessa e riconoscimento del percorso compiuto dal pubblicitista autodidatta – e ulteriore impulso verrà dato in seguito al suo trasferimento a Firenze nel 1930: «le scelte e i rifiuti posteriori [...] trovano molto spesso le loro radici proprio nella sua prima formazione culturale, svoltasi nei quadri fiorentini di «Solaria»» (PANICALI, *Il primo Vittorini*, cit., p. 55).

Da quel momento in avanti gli interventi del giovane intellettuale appaiono su alcune delle più importanti riviste dell'epoca<sup>6</sup> e possono essere fatti tra loro interagire per mettere in luce quei nuclei di riflessione costanti, per poterne valutare permanenze ed trasformazioni. Questo discorso può essere reso più efficace se si pone attenzione a quell'insieme di termini sui quali è possibile misurare l'evoluzione del pensiero dell'autore: così come nei testi narrativi, anche negli scritti saggistici o militanti, alcune parole evocano un preciso orizzonte di senso<sup>7</sup> e il pensiero di Vittorini avanza avvolto da nebulose di vocaboli che nel tempo trasformano alcune loro componenti, altre ne perdono, nuove ne aggiungono. Così Raffaella Rodondi presenta questa situazione dei testi vittoriniani:

Costellazioni lessicali, nuclei immaginativi e metaforici, vere e proprie parole-chiave rimbalzano dai racconti agli scritti di riflessione e d'intervento e da questi ai romanzi, in un ciclo continuo che non ha un punto di partenza fisso e privilegiato.<sup>8</sup>

Le numerose recensioni firmate da Vittorini sono inoltre foriere di molte e importanti informazioni sulla sua poetica più di quanto lo siano dichiarazioni formalmente impostate come "dichiarazioni di intenti". Nei prossimi paragrafi si ripercorreranno alcuni di questi scritti – scelti tra i primi e più significativi – al fine di mettere in luce come avanzasse l'autore, in che modo assorbisse dagli altri narratori tecniche e procedimenti, come egli privilegiasse istintivamente quegli scrittori che proponevano un tipo di scrittura che già corrispondeva, almeno per alcuni elementi, a quella che egli stesso stava perfezionando in proprio.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> «Elio Vittorini operava, *di fatto*, come intellettuale, sia pure dissenziente, all'interno di un sistema che aveva urgenza di "aperture" e di nuove ipotesi attualizzanti o addirittura "negatrici" del passato e, in quanto tale, agiva come rinnovatore ed educatore, attraverso il mezzo letterario di comunicazione, della borghesia italiana.» (PANICALI, *Il primo Vittorini*, cit., p. 59; corsivo nel testo).

<sup>7</sup> Nell'analisi di *Uomini e no* del 1945 si è privilegiata la sua corrispondenza con *Conversazione in Sicilia*, ma quel tipo di attenzione può essere rivolta diacronicamente e sincronicamente a tutta la produzione narrativa vittoriniana.

<sup>8</sup> RODONDI, *Introduzione a VITTORINI, Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. XLIII.

<sup>9</sup> Questa tendenza è presente in tutto il percorso di Vittorini e non appartiene solo alle fasi di "costruzione" della propria posizione intellettuale: «c'è da tener conto che accanto al Vittorini narratore si pone il Vittorini critico, un critico acuto; basti l'esempio del *Diario in pubblico*, uscito nel 1957, nonché l'immagine del Vittorini organizzatore di cultura, quello dei «Gettoni», quello del «Politecnico», quello del «Menabò», ossia il Vittorini che di continuo accompagna l'opera propria commentando quello che sta facendo», SERGIO ANTONIELLI, *M'illumino d'immenso*, Milano, Mursia, 1987, p. 194.

L'autodidatta Vittorini giunge, attraverso le sue personali letture e gli stimoli dell'ambiente letterario che lo circonda, a costruire una sua propria storia della forma romanzo e delle tecniche di narrazione, che solo parzialmente può essere considerata una oggettiva ricostruzione storica e una critica ai testi che esamina e che, invece, più propriamente è frutto dell'impressione di lettura che l'opera ha suscitato nel giovane intellettuale. Egli in quegli anni è propriamente "in cerca di maestri", come ben dichiarerà con il nuovo titolo dato a *Scarico di coscienza* in *Diario in pubblico*,<sup>10</sup> e ogni occasione di lettura è sfruttata per costruire una mappa di riferimenti, è analizzata per riconoscere in ogni scrittore debiti da chi lo ha preceduto e influenze su chi lo ha seguito, è interrogata per comprendere se e come essa possa fornire un'indicazione per una possibile strada da seguire per la propria produzione narrativa. L'attenzione che Vittorini rivolge ai testi letterari dei contemporanei e della tradizione (per quel che riguarda gli articoli dei primi anni Trenta si tratta in particolare di una tradizione straniera recente, Ottocentesca, primo Novecentesca, con qualche escursione nel Settecento e verso alcuni nomi isolati di italiani ed è principalmente una tradizione romanzesca)<sup>11</sup> è, dunque, fin dai suoi esordi critici, improntata alla ricerca di ciò che il testo altrui ha di *vivo* e di *utile* per il lettore, innanzitutto, e, allo stesso tempo, per lo scrittore di oggi. È in questo senso che si può intendere come Vittorini abbia – a quest'altezza cronologica – un'idea di lettore "singolo", nel senso cioè che questi può essere inteso potenzialmente come un altro nuovo scrittore. Da una parte egli pone dunque attenzione alle modalità di ricezione a cui il testo può essere sottoposto, da parte di un lettore; dall'altra l'analisi delle tecniche di rappresentazione per cercare lo stile su cui fare avanzare la propria personale scrittura, che sarà poi proposta alla stretta comunità letteraria di riferimento. L'interesse di Vittorini nei confronti di ciò che un testo ha ancora da dire al lettore "di oggi", si manterrà costante nel tempo ed è una disposizione che egli applica indifferentemente ai testi altrui, di autori contemporanei come ai testi di autori del passato.<sup>12</sup> La fisionomia del lettore ideale dei propri testi invece sarà più volte ripensata.

---

<sup>10</sup> ELIO VITTORINI, *Maestri cercando*, in *Diario in pubblico*, 1957, cit., pp. 9-11.

<sup>11</sup> Per una più ampia disamina degli influssi che esercitano gli scrittori europei nella formazione di Vittorini, si vedano i primi tre capitoli di EDOARDO ESPOSITO, *Maestri cercando*, Milano, Cuem, 2009.

<sup>12</sup> La questione coinvolge anche i propri testi letterari, poiché è possibile delineare una «vera costante della carriera di Vittorini: [il quale] continua a rimodellare i propri testi (e la propria stessa vicenda) in funzione dell'oggi, tensione che va di pari passo con la mai elusa assunzione di responsabilità circa la pertinenza storica del proprio lavoro.» (RODONDI, *Introduzione* a VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. XX).

Portando rapidamente lo sguardo sull'intero periodo che si sta qui considerando, fino alla frattura del 1945, occorre valutare come fino agli ultimi anni Trenta le prese di posizione critica e i giudizi sui testi letterari presupponessero un orizzonte di attesa che era ben codificato dallo stesso "contenitore" rivista in cui pubblicava Vittorini. Con l'evolvere della sua professionalità e con il cambio di ruolo all'interno dei mestieri legati alla produzione culturale, lo scrittore incomincia gradualmente a problematizzare la fisionomia del lettore di riferimento. A questo percorso individuale si sommerà poi, con il 1945 l'indebolimento della "società delle lettere",<sup>13</sup> che era ancora prospera fino agli inizi degli anni Quaranta. È questo uno degli aspetti della nuova stagione culturale, caratterizzata dal neorealismo, di cui Vittorini è uno dei più problematici e sfuggenti protagonisti.

Resistenza e antifascismo furono [...] decisivi per la formazione del neorealismo [...]: innanzitutto, essi sembravano aver creato una *dimensione* culturale nuova, uno *spazio* di azione per la cultura, mai precedentemente neanche sperati, attraverso la promozione a pubblico (almeno potenziale e sperata) di una massa sociale quasi completamente vergine, con la quale il rapporto linguistico non poteva più essere intrattenuto nei modi tradizionali [...].<sup>14</sup>

Si diceva però che, per ciò che riguarda gli articoli apparsi su «Solaria», «La fiera letteraria», sul «Bargello» e altre che si affiancano nel primo periodo,<sup>15</sup> il discorso che egli conduceva aveva come interlocutori privilegiati quella stretta cerchia di lettori colti e raffinati, tra i quali erano inclusi anche gli stessi altri collaboratori delle riviste, o gli amici poeti e scrittori con cui Vittorini a Firenze<sup>16</sup> intratteneva regolari e quotidiani rapporti personali, intrisi di intensi scambi di opinioni letterarie e di riflessioni di

---

<sup>13</sup> Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, coordinata da RUGGIERO ROMANO e CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1975, volume IV, tomo II, pp. 1604-1615. La citazione a p. 1610.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 1607 (corsivo nel testo).

<sup>15</sup> Tra di esse è importante richiamare la rivista «Il Bargello», legata agli ambienti fascisti, alla quale Vittorini collaborerà per lo più sotto pseudonimo. Per una chiara descrizione delle caratteristiche delle pubblicazioni periodiche di quegli anni si veda ANNA PANICALI, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, D'Anna editore, 1978.

<sup>16</sup> Si trasferisce stanzialmente nel 1930.

poetica.<sup>17</sup> Gli scritti che sono ospitati in queste sedi di pubblicazione vedono dunque una proposta di discorso critico sul testo di altri, che diviene immediatamente discorso metacritico, suggerimento di tecniche di rappresentazione, di riflessione sullo stile, di interrogazioni sulla lingua.

L'avviarsi della collaborazione, dalla fine del 1937, a riviste come «Omnibus», «Tempo», «Oggi»,<sup>18</sup> a più larga diffusione e rivolte ad un pubblico più generico e con interessi di lettura occasionali, evasivi, non sistematici, cambia il tono del discorso vittoriniano, che diventa più attento a spiegare e fornire un'interpretazione che il lettore possa utilizzare come chiave di lettura per il testo o come commento su cui formare il proprio giudizio. Anche questi articoli sono però interessanti dal punto di vista dell'indagine della strutturazione della poetica vittoriniana, perché mostrano quali siano le costanti del suo pensiero in un certo arco di tempo, data la presenza di termini, affermazioni e immagini ricorrenti. Tra gli articoli editi sulle riviste letterarie e quelli previsti per una circolazione più ampia sono dunque fitte le corrispondenze e spesso Vittorini utilizzava gli stessi materiali, tagliandoli e ricomponendoli per una sede meno culturalmente raffinata.

Accanto a questi incarichi come pubblicitista, Vittorini affianca, dal 1933 l'attività di traduttore dall'inglese per lo più per la collana Medusa di Mondadori;<sup>19</sup> per la stessa casa editrice diviene poi, nel giro di pochi mesi, il punto di riferimento «per le cose inglesi»:<sup>20</sup> la consulenza lo porta a riflettere ulteriormente sul pubblico a cui un testo può essere destinato:

Le sue lettere a Rusca [...] mostrano una precoce sensibilità ai problemi del mercato [...] sa dosare efficacemente le presentazioni editoriali in funzione dell'opera e del relativo destinatario, come

---

<sup>17</sup> «I lettori di "Solaria" furono sempre quattro gatti; la sua tiratura non raggiungeva le 700 copie; né ricordo che essa ricevesse mai l'onore di essere citata dai grandi del tempo»; ALBERTO CAROCCI, *Introduzione a Antologia di Solaria*, Milano, Lerici, 1958, p. 10. Anche la stessa Panicali parla di «sodalizio aristocratico» a proposito di «Solaria» (PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 54). Si veda inoltre ROMANO BILENCI, *Vittorini a Firenze*, in *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 113-175.

<sup>18</sup> Si affianca anche la collaborazione a «Letteratura», erede di «Solaria», su cui, come è noto, appare a puntate *Conversazione in Sicilia*.

<sup>19</sup> Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, capitolo I: *L'apprendistato*, pp. 3-28. I primi contatti con Longanesi, per «Omnibus» sono dovuti alla richiesta da parte dell'editore di traduzioni di racconti da inserire sul giornale.

<sup>20</sup> Lettera di Elio Vittorini alla moglie Rosina – [Milano,] 31 ottobre [1933], in ELIO VITTORINI, *I libri le città il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1985, p. 26.



risulta in particolare dalle edizioni di libri da lui tradotti per la Medusa: presentazioni non firmate ma almeno in parte certamente sue.<sup>21</sup>

Sarà poi a partire dal 1938, anno in cui Vittorini ottiene un incarico di collaborazione editoriale con Bompiani,<sup>22</sup> che lo porterà nel 1942 a dirigere (fino al 1949)<sup>23</sup> la collana Corona, che Vittorini potrà manifestare per la prima volta, in un'impresa editoriale legata direttamente al suo nome, l'idea di comunità di lettori che aveva lentamente maturato negli anni. L'impostazione di Corona è più che nota, qui basti ricordare come sia sorretta da un progetto ideale che è chiaramente espresso dalla celeberrima frase posta sul risguardo posteriore della sovraccoperta di ciascun volume, dove è proposta una serie di posizioni di Vittorini che torneranno a essere espresse a più riprese nel corso della sua attività. Innanzitutto:

La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo.<sup>24</sup>

Ed è questa una convinzione incrollabile per Vittorini, pur con le dovute contraddizioni tra tensioni democratiche e risultati sostanzialmente elitari, che sono posti in evidenza dallo studio di Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*.<sup>25</sup> In Corona è manifestata la necessità di tenere continuamente aggiornato il modo in cui è proposto l'accesso ai testi del passato sulla base delle mutazioni della storia e della cultura, affinché i testi non rimangano lettera morta.

---

<sup>21</sup> FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 30. Ferretti segnala che le lettere in questione (datate 1934-1938) sono inedite e appartengono all'Archivio storico Arnoldo e Alberto Mondadori.

<sup>22</sup> A partire anche dalla prima edizione Bompiani, del 1941, di *Conversazione in Sicilia*, Vittorini diventerà stabilmente autore della casa.

<sup>23</sup> Il periodo più intenso dell'attività per Corona termina nel 1944, dato che su 75 titoli editi nella collana, 48 appartengono al triennio 1942-1944. Per ulteriori indicazioni sulla collana e sul ruolo di Vittorini si vedano le note di Raffaella Rodondi in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 182-185. Si veda inoltre FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 33-68.

<sup>24</sup> Il testo del risvolto è citato da Raffaella Rodondi in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 182.

<sup>25</sup> Una citazione su tutte, proprio in merito all'esperienza di direzione delle collane Corona e Pantheon presso Bompiani: «Di tutto questo partecipa dunque l'affascinante progetto vittoriniano, la *nuova popolarità* delle sue collane, nella quale tuttavia si vien manifestando costantemente e contraddittoriamente un limite elitario di fondo» (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 53).

Ma ad ogni epoca la cultura cambia aspetto; continuamente rigetta opere che un tempo aveva magari venerato, e accoglie creazioni nuove, riscopre testi che aveva trascurato, esige che antichi o recenti capolavori stranieri vengano ritradotti.

Si ripropone poi il criterio enciclopedico dell'Universale Sonzogno a cui, è noto, la collana si ispira:<sup>26</sup> i testi considerati non sono solo quelli propriamente letterari, ma l'obiettivo è la proposta di una cultura "politecnica" e, accanto a questa impostazione è posto il concetto di «emergenza», che oltrepassa l'idea di una collana di libri *necessari*, introducendo un elemento propulsivo e un implicito invito al lettore a rendersi operatore attivo per uscire da un momento culturale percepito come insufficiente e precario. Certo quest'ultima valutazione discende dalla conoscenza di altre opinioni vittoriniane espresse in quel periodo, e non è apertamente dichiarato nella presentazione della collana, ma il termine «emergenza» è una spia semantica molto efficace. E quindi:

Scopo di questa nostra raccolta è di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti fermi della cultura d'oggi: quegli autori e quelle opere di narrativa e di poesia, di teatro e storia, di filosofia, arte figurativa e religione, che fanno corona, ossia sono di emergenza,<sup>27</sup> nel lavoro intellettuale della nostra epoca.

Una collana dunque che ha l'ambizione di essere bilancio e consuntivo della propria epoca e delle passate:

---

<sup>26</sup> L'elogio dell'iniziativa di Sonzogno era stato apertamente proposto da Vittorini in un articolo apparso sul «Bargello» nel 1937: «ora che lo stato della cultura italiana [...] non ci soddisfa non possiamo non accorgerci che è utile un riesame. E non possiamo non indicare come errore primo e massimo quello di avere disperso ai quattro venti la cultura popolare. La quale era fiorente in Italia forse più che in qualsiasi altro paese. Basta pensare alla Biblioteca Universale Sonzogno che raccoglieva in migliaia di volumetti le opere più disparate dell'ingegno umano, pochissimo, o quasi nulla concedendo ai sottoprodotti e ai pseudoprodotti, sempre travisatori, sempre superficializzatori, che oggi invece costituiscono il grosso di quanto la produzione libraria offre al consumo culturale. [...] E c'era romanzo, c'era poesia, c'era filosofia, c'era storia, tutto insieme presentato come ugualmente necessario.» (ELIO VITTORINI, *Elogio della cultura popolare*, «Il Bargello», 17 gennaio 1937, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 1027-1030. La citazione a pp. 1027-1028).

<sup>27</sup> Il termine emergenza sarà poi ripreso nel 1946 in un articolo di «Politecnico», caricato di maggiore valenza politica: «è nell'emergenza, che può formarsi una nuova cultura, e a sostenere il contrario si mostra di averne il concetto borghese di chi la considera un ornamento o un prodotto di lusso» (ELIO VITTORINI, *Cultura popolare*, «Il Politecnico», n. 27, 30 marzo 1946, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 276-278. La citazione a p. 276).

Antichi e moderni, italiani e stranieri, classici e romantici “Corona” presenterà in eleganti volumi; e sarà una raccolta di quello che rimane di vivo del passato insieme a quello che di vivo rimarrà del presente.

Su una concezione di questo tipo si fonderà anche il progetto del settimanale «Politecnico», come vedremo. In questo capitolo introduttivo alla seconda parte di questa ricerca si vuole, però, porre in evidenza come i successivi nuovi incarichi professionali assunti da Vittorini marchino il passaggio

a un'esperienza progettuale e professionale sempre più consapevole e dichiarata; dal chiuso microcosmo della fiorentina *repubblica delle lettere* [...] alla complessità e apertura della realtà milanese; dal *giro* personale e intellettuale delle riviste e dei caffè letterari a una intensa operatività editoriale, nella quale confluiscono e trovano nuovo sviluppo molte delle tensioni creative e problematiche, ideali e pratiche del Vittorini presente e futuro [...].<sup>28</sup>

Quella che Vittorini va maturando lungo il percorso che lo porta “da Firenze a Milano” è una poetica che ha alla sua base *prima* un'idea di *lettura* e *poi* un'idea di *scrittura*. Tutto ciò ancora non è evidente nei primissimi articoli che si leggeranno qui di seguito e che sono stati considerati gli archetipi di una terminologia e di una assiologia poetica, nata nel chiuso mondo delle riviste letterarie dei primi anni Trenta, ma tale caratteristica delle riflessioni teoriche vittoriniane emergerà con sempre maggiore forza nelle varie dichiarazioni dell'autore, legate in modo particolare alla sua attività per Bompiani, come testimoniano alcuni tra i più celebri suoi scritti editoriali. Si veda infatti l'*Avvertenza* redatta nel 1941 per l'antologia *Teatro spagnolo*, nella collezione Pantheon:<sup>29</sup>

Nel compilare questa raccolta non ho pensato *teatro* nel senso più stretto e tecnico di spettacolo, che oggi si dà alla parola; ma in quello larghissimo che si può darle ove si tenga presente come una volta

<sup>28</sup> FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 42.

<sup>29</sup> La collezione, diretta da Vittorini, benché non firmata, dal 1940 al 1943, si propone «di dare in ogni volume una scelta di opere (romanzi, racconti, drammi, commedie, ecc.) che rappresentino nel modo più significativo un determinato ciclo letterario d'un paese o di un'epoca. [...]». Questa presentazione editoriale, attribuibile a Vittorini, figura anch'essa sul risguardo posteriore della sovraccoperta di ciascun volume ed è chiaramente consonante con la presentazione di Corona.

scrivere drammi e commedie corrispondesse anche allo scrivere romanzi di oggi, e fosse, oltre tutto, almeno per chi scriveva, raccontare.

Questa affermazione testimonia inequivocabilmente come per Vittorini i confini tra i generi letterari fossero molto labili, quasi unicamente accidentali,<sup>30</sup> e questa considerazione aiuta a comprendere meglio i suoi procedimenti narrativi che tendono a inglobare forme espressive e modalità compositive non proprie del genere romanzo e racconto, ma derivate segnatamente dalla poesia e del teatro. Per quanto riguarda l'influsso della forma teatrale l'esempio di *Uomini e no* è emblematico.<sup>31</sup>

Ma si giunga al punto centrale per quanto si stava dicendo poco sopra:

L'offerta, dunque, è qui principalmente di lettura,<sup>32</sup> pur il mio criterio è stato elastico: tale da permettermi di presentar sempre opere vive, e insieme raffigurare, con la successione loro, il cammino percorso nel teatro dalla letteratura spagnola. [...] Il quadro storico, in tal modo, e malgrado le esigenze limitatrici imposte dal fine divulgativo, risulta intero, per merito, si capisce, della variata ricchezza tra cui ho mosso le mani: la grandezza, voglio dire, non uniforme ma avventurosa, e irta, molteplice, del teatro spagnolo.<sup>33</sup>

I termini «lettura», «divulgativo», «avventuroso» sono consonanti con una concezione della letteratura basata su una tensione alla diffusione dei testi letterari (*letterari* in senso ampio) tra un pubblico che si vuole idealmente universale, basando la possibilità di un contatto con un così alto numero di lettori su un'idea di *lettura*, appunto, coinvolgente ed

---

<sup>30</sup> «L'insistito lirismo della prosa vittoriniana non è provocato soltanto da una particolare disposizione a una soluzione lirica del discorso (e infatti quella vera e autentica sarà quella simbolica), ma per il dichiarato rifiuto di considerare la poesia e la narrativa come generi indipendenti l'uno dall'altro e senza corrispondenze.» (PAUTASSO, *Elio Vittorini*, cit., p. 49).

<sup>31</sup> Come primo punto di riferimento per uno studio dell'andamento poetico del linguaggio narrativo vittoriniano è possibile segnalare lo studio di ANTONIO GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori Editore, 1975.

<sup>32</sup> «L'opposizione tra filologia e lettura trova in Vittorini un suo significativo rappresentante, e la *Notizia per avvertenza* anteposta al libro di Amari rivela bene da quale parte si schieri [...] L'obiettivo di Vittorini [...] è il superamento della distanza temporale tra momento della scrittura quello della lettura [...]. Occorre cioè che la letteratura del passato sia contemporanea al lettore nel suo presente» (ALBERTO CADIOLI, *Vittorini e l'editoria*, in *Elio Vittorini: scrittore / intellettuale / editore*, a cura di MASSIMO RAFFAELLI, Istituto Gramsci Marche, 1997, pp. 29-42. La citazione alle pp. 34-35).

<sup>33</sup> ELIO VITTORINI, *Avvertenza a Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, a cura di ELIO VITTORINI, Bompiani, Milano, 1941; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 119, nota (corsivo nel testo).

emotiva. Vittorini pone sempre se stesso a modello del lettore a cui vuole riferirsi e ciò è evidente nella *Notizia per avvertenza* che egli redige per la pubblicazione all'interno della Biblioteca universale Corona di *I Musulmani in Sicilia* di Michele Amari, in cui si trova l'eco delle varie dichiarazioni che Vittorini rilasciò in più occasioni di come lesse da bambino e adolescente *Le mille e una notte* e il *Robinson Crusoe*, per citare due tra i titoli più ricorrenti nel suo immaginario. L'avvertenza è solitamente richiamata per mostrare la spregiudicatezza degli interventi di Vittorini sui testi altrui (anche questa è una duratura caratteristica delle sue operazioni editoriali che si trasmetterà a «Politecnico» e ai Gettoni),<sup>34</sup> qui interessa invece per il modello di lettore che è proposto:

Accade spesso che grandi libri siano così: pieni dentro d'una virtù straordinaria [...], e tuttavia non accessibili [...] da un ragazzo, da un perduto, da uno qualunque che ne abbia, per disperazione o speranza, bisogno. E l'uomo soltanto se legge come un ragazzo può trarre significato dai libri. E solo se fatta leggendo come un ragazzo la cultura può essere, quale dev'essere, una condizione dell'uomo. Con la filologia, col tecnicismo, con la scienza esplicitamente scienza, oggi si rischia di impedire per il resto dei tempi che gli uomini leggano come ragazzi.<sup>35</sup>

È un modello di spontaneità ad essere ricercato e suggerito, la ricerca di un contatto quasi sentimentale tra scrittore (o curatore) e lettore.<sup>36</sup> Come afferma Edoardo Esposito, «la qualità più genuina» di Vittorini è «la capacità di comunicare al lettore la propria carica affettiva, [...] di farlo partecipe del proprio modo di sentire la realtà».<sup>37</sup>

Ciò interessa, dunque, principalmente è la capacità comunicativa del testo letterario e del libro, in quanto indissolubilmente legato alle modalità di fruizione del testo stesso, il

<sup>34</sup> Per un commento a questo proposito si veda: FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 47-50 e CADIOLI, *Le diverse pagine*, cit., pp. 165-166.

<sup>35</sup> ELIO VITTORINI, *Notizia per avvertenza*, in MICHELE AMARI, *I Musulmani in Sicilia*, a cura di ELIO VITTORINI, Milano, Bompiani, 1942; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 178-183. La citazione alle pp. 179-180.

<sup>36</sup> «Il modello Amari e Corona dunque, dà e darà molti altri frutti. In particolare, la eccezionale capacità vittoriniana di costruire con spregiudicata libertà editoriale e intellettuale un prodotto nuovo e *attuale*, in funzione di un'idea di letteratura e di un rapporto "formativo" con il lettore, e in funzione di una stretta interazione tra i due momenti, caratterizza tanta parte del suo lavoro alla Bompiani, e si vien caricando di implicazioni politiche sempre più consapevoli fino al "Politecnico".» (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 52).

<sup>37</sup> EDOARDO ESPOSITO, *Vittorini e no*, in «Belfagor», n. 3, 31 maggio 1987, pp. 269-283. La citazione a p. 274.

suo grado di funzionalità in rapporto a un preciso destinatario. La consapevolezza di Vittorini su questa problematica emerge lentamente, in relazione al percorso della sua attività professionale. Se dalla fine degli anni Venti a tutti gli anni Trenta, come si è detto, la collaborazione su riviste letterarie rendeva implicito l'interlocutore dei suoi scritti di intervento e anche – è fondamentale porlo in evidenza – dei suoi scritti narrativi,<sup>38</sup> l'avvio delle collaborazioni in qualità di consulente editoriale e, in seguito, a maggior ragione, dell'incarico di direttore di collana, spingono Vittorini a riflettere sul destinatario dei testi che doveva pubblicare, il quale passa da essere un "lettore", una "comunità di lettori" a essere un "pubblico-acquirente", da individuare anche in una prospettiva di mercato.<sup>39</sup>

Se è doveroso notare come una forte componente fatica e allocutoria sia sempre stata presente fin dai primi testi di Vittorini,<sup>40</sup> è però evidente – quasi pleonastico sottolinearlo – come cambi il tono dell'allocuzione, nel momento in cui egli sa di parlare a una ristretta cerchia di intellettuali, a cui il discorso può essere rivolto alla pari, sicuro di potere contare su riferimenti e sottintesi noti a tutti i potenziali lettori, rispetto a quando l'ambizione è quella di rivolgersi a un alto numero di persone.

Gli scritti vittoriniani che si considerano ora appartengono tutti al periodo compreso tra il 1929 e i primi anni Quaranta, toccando in particolare li scritti censurati previsti per l'antologia *Americana* del 1942, dopo i quali si entra in un clima differente.<sup>41</sup>

Un primo elemento che caratterizza ogni periodo della produzione di Vittorini – lo si è detto – è quello della costante presenza di «iterazioni lessicali».<sup>42</sup> Le parole chiave del

---

<sup>38</sup> Tutti i suoi testi fino a *Conversazione in Sicilia* compresa hanno infatti una prima pubblicazione in rivista e solo in secondo tempo un'edizione in volume; l'unico a fare eccezione è *Uomini e no*, ma su questo aspetto si tornerà più avanti.

<sup>39</sup> Cfr. ALBERTO CADIOLI, *Il lettore di chi scrive e la comunità di lettori di chi pubblica*, in *Le diverse pagine*, cit., pp. 53-56.

<sup>40</sup> Tale componente si manifesta non solo, da un punto di vista retorico, all'interno di articoli e recensioni, ma anche nella numerosissima serie di note, premesse, introduzioni con cui Vittorini accompagna le proprie curatele e le proprie opere narrative. Una nota d'autore è posta in appendice alla raccolta di racconti *Piccola borghesia*, lo stesso accade per *Conversazione in Sicilia*, per *Uomini e no*, per *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (si fa sempre riferimento alle prime edizioni); *Il garofano rosso* edito in volume è preceduto dalla celeberrima e argomentata *Prefazione*.

<sup>41</sup> Vittorini inizia infatti la collaborazione con il fronte antifascista; partecipa alla Resistenza occupandosi di stampa clandestina. Di questo periodo la raccolta di articoli e interventi porta solo tre testi apparsi su «L'Unità»: cfr. VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 195-212. Il testo immediatamente successivo è la *Nota a Uomini e no*, seguito poi dal *Programma progetto di «Politecnico»* (*ivi*, pp. 213 e 215-225).

<sup>42</sup> RODONDI, *Nota al testo*, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. XXI.

periodo considerato saranno immediatamente riconoscibili: si è scelto di darne una valutazione orientata sul vettore principale del confronto tra gli interventi critici dell'autore con il testo di *Uomini e no* e non anche con tutti gli altri testi narrativi coevi, per una evidente necessità di coesione argomentativa. La mancanza di riferimenti esaustivi agli altri romanzi e racconti non esclude affatto che la stessa operazione possa essere condotta anche nei loro riguardi.

## 6.2 *L'autobiografia in Elio Vittorini*

Una riflessione che può essere letta come un'anticipata fonte di ispirazione per l'elaborazione della struttura narrativa di *Uomini e no* e che può aiutare meglio a comprenderla è presentata in un articolo apparso su «Il Mattino» nell'agosto del 1930: *L'autobiografia in Marcel Proust*.

L'articolo può essere considerato come l'archetipo teorico dell'impalcatura diegetica del romanzo del 1945: la questione lì affrontata riguarda il rapporto che intercorre tra l'identità autoriale, dello scrittore come persona storica, e i riflessi della sua fisionomia all'interno della finzione letteraria. Vittorini separa – con una terminologia paleo-critica – quella che oggi chiamiamo focalizzazione (o punto di vista) dalla rappresentazione di un personaggio che è caricato di riflessi autobiografici, esemplificando sulla *Recherche* la distinzione tra *je-Marcel* e Swann.

Vittorini apre l'articolo con una premessa indispensabile:

Non confonderemo naturalmente l'autobiografia con l'analisi psicologica, con l'esplorazione interiore cui ogni romanziere ha

bisogno di ricorrere e che ad ogni modo partecipa del fatto artistico, del metodo, dell'*évolution créatrice*, dell'io come io filosofico.<sup>43</sup>

E ribadendo poi come l'evoluzione della letteratura europea più innovativa, dei primi decenni del novecento, abbia come motore l'indagine psicanalitica, condotta attraverso un *io* che diventa filosofico, ossia speculativo, osservatore rivolto all'interiorità e alle dinamiche emotive e mentali di se stesso, scrive che la «letteratura cosiddetta di psicoanalisi, ormai pare destinata a portare verso la storia il gusto e l'intelligenza del nostro secolo».<sup>44</sup> Vittorini mostra però come questo *io* non sia necessariamente un *io* autobiografico:

L'elemento autobiografico non conta insomma più degli altri elementi riflessi di fronte al travaglio interiore dell'artista né si identifica in alcuna parte con esso, anzi subisce perfettamente la sua attività trasfiguratrice.<sup>45</sup>

Per Vittorini, dentro la *Recherche* ci sono «due specie di autobiografia»,<sup>46</sup> una che si appoggia a «qualcuno dei suoi stessi eroi», l'altra sulla «docile stanchezza dell'io (*je; Marcel*) cioè della coscienza del protagonista».<sup>47</sup>

Una prima specie di autobiografia scaturisce dall'attitudine ad autobiografarsi in un personaggio assolutamente riflesso, esterno e vivente, un personaggio come tutti gli altri.

[...] E né più né meno come gli altri questo personaggio attingerà la sua energia vitale all'altro da sé, alla coscienza riflessa dello scrittore, che per costruirlo si servirà di un cumulo di esperienze personali, anzi di debolezze, di desideri, di tendenze di presunzioni psicologiche che egli ha riconosciuto in sé stesso (come Stendhal, poniamo, risvegliava la propria mania d'ego[t]ismo nell'animo di Julien Sorel) ma fin dal primo momento, appena stabilitone il nome [...] il personaggio sarà per lui una creatura ben determinata e reale

---

<sup>43</sup> ELIO VITTORINI, *L'autobiografia in Marcel Proust*, in «Il Mattino», 14-15 agosto 1930, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 197-201. La citazione a p. 197.

<sup>44</sup> ELIO VITTORINI, *Svevo, «Marcel» e Zeno*, in «La Stampa», 27 settembre 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 114-119. La citazione a p. 114.

<sup>45</sup> ELIO VITTORINI, *L'autobiografia in Marcel Proust*, cit., p. 197.

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> *Ibidem.*



che richieda tuttavia le sue cure taumaturgiche e le pose – giacché un modello gli si è assegnato – del modello.<sup>48</sup>

E così prosegue:

Chi è dunque il personaggio autobiografico, *simpatico*, di Julien Sorel, insomma, della *Recherche* proustiana [...]? [...] il personaggio eminentemente autobiografico dell'opera [...] può essere Swann.<sup>49</sup>

E chi è, dunque, il personaggio autobiografico, «riflesso, esterno e vivente» di *Uomini e no*? Ovviamente Enne 2, il quale rappresenta – appunto – il modello dell'intellettuale posto di fronte alla guerra, una guerra che viene proposta all'interno del romanzo come una rivoluzione, quasi una palingenesi dell'umanità.

La seconda specie di autobiografia si poggia, invece, su un'altra costruzione narrativa:

Marcel non si rappresenta, egli non dice [che] «je» ma non agisce né può muoversi tra gli altri personaggi. Chi è Marcel? Marcel nasce piuttosto dalla seconda attitudine autobiografica, attitudine che non dà mai personaggi e piuttosto si manifesta in un'opera come *tono* autobiografico, come punto di osservazione e di presa. [...] Lo scrittore che si impadronisce di questa seconda attitudine raccoglie a sé il fuoco centrale dell'opera guarda perennemente il romanzo, mentre il cosiddetto personaggio simpatico non guarda mai il romanzo.<sup>50</sup>

Questa condizione permette di produrre una posizione dell'*io* che è comune alla critica come alla poesia: l'associazione tra queste due forme di scrittura apparentemente lontanissime tra loro non è priva di conseguenze, come stiamo per vedere.

L'autobiografia avviene allora in un altro senso, colla *profusione* che fa lo scrittore di sé, delle proprie emozioni, dei propri accenti, dei propri slanci, nelle pagine dell'opera – ed è una autobiografia autrice, non riflessa, verbale, descrittivistica, criticistica, contemplativa non narrativa, è l'autobiografia che ad ogni modo esiste in tutti i generi

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 198.

letterari, particolarmente nella poesia [...] ma anche nella critica [...] per il solo fatto che l'autore parla, dice «io», e in un certo senso, ancora particolarmente nel romanzo, quando ad esempio Stendhal considera l'*egotismo* dei propri eroi o quando Flaubert, accusa il *bovarismo* di Madame Bovary [...].

Il concetto è poi ribadito, con la costruzione ancora una volta di una sottile equivalenza tra «liricamente» e «criticamente»:

Marcel, ripeto, nella *Recherche* proustiana, per quanto dica «je», per quanto sia larvato di una figura aerea di personaggio, realizza la seconda attitudine autobiografica dello scrittore, cioè di profondersi liricamente, a sprazzi, a barbagli, ad illuminazioni o anche criticamente, nelle pagine dell'opera. Marcel guarda sempre il romanzo. [...] Marcel è un po' *journal* di sé stesso e dell'opera. [...] egli non può essere altro che [...] il *poeta*, colui che canta [...].<sup>51</sup>

Se si porta la stessa riflessione su *Uomini e no*, non si può non riconoscere che il «punto di osservazione e di presa», colui che «guarda perennemente il romanzo», che fa «*profusione*» delle proprie emozioni e che si espone criticamente, è lo Spettro-narratore, l'*io* che insorge nei capitoli corsivi. A ulteriore conferma di quanto detto, basti mettere la seguente affermazione del giovane Vittorini a confronto con un passo del testo del 1945:

la gelosia e l'amore di Swann, indagati prima con un metodo narrativo di esplorazione psicologica ritornano in un esame più lirico e come motivo quasi teorico nella gelosia e nell'amore di Marcel.<sup>52</sup>

CXI – *Io ho una piccola stanza nella quale scrivo: un tavolo contro il letto; e alle finestre grandi alberi.*

*In me ho tutta la mia vita, e una cosa, anche in me, con una donna.*

*È stata quasi la stessa che tra Enne 2 e una donna. [...] è stata la stessa cosa che tra Enne 2 e una donna. [...] Poteva continuare come tra quei due. E io sono dieci anni che voglio scrivere della cosa quasi la stessa tra me e una donna.*

(edizione 1945, pp. 212-214)

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 201.

Alla base della struttura di *Uomini e no*, quindi, e della modalità di rappresentazione di tensioni autobiografiche c'è, non tanto la *Recherche* proustiana, quanto il modo in cui Vittorini l'ha letta e interpretata, facendone – nell'evoluzione della sua propria poetica – un punto di riferimento e un modello imprescindibile.

È interessante considerare come questa diffrazione dell'elemento autobiografico non si era generata in *Conversazione in Sicilia*, dove l'*io* narrante è anche un *io* attanziale a tutti gli effetti. In *Conversazione* narrazione e controcanto si tengono insieme e sull'*io* di Silvestro sono posti tutti i quesiti, i commenti e le considerazioni in cui risuona inequivocabilmente la voce autoriale.

Con il romanzo del 1945, questa unità si spezza: si è visto, dalla descrizione delle carte manoscritte, come la decisione di orchestrare l'impianto narrativo sui due piani distinti dei toni e dei corsivi sia consustanziale alla prima fase di progettazione del testo, a conferma del fatto che la separazione delle due istanze autobiografiche è il perno focale di *Uomini e no*. Questa separazione determina il passaggio dalla prima alla terza persona, nei brani propriamente diegetici, con l'evidente conseguenza che Silvestro è percepito dall'interno, mentre Enne 2 è sempre osservato dall'esterno. E, come si è visto, i corsivi sono solo un inganno: proprio in questi spazi testuali l'autonomia del protagonista è inibita e soffocata dalla sovrastante presenza dello Spettro. Enne 2 si lascia condurre nei meandri di una proiezione mentale eterodiretta. Infatti le fantasticherie di Enne 2 hanno sempre un'implicita o esplicita funzione di commento a quanto egli ha vissuto, sono sempre uno sguardo esterno su di lui. E del resto è proprio con quest'intenzionalità che sono state progettate, come si è già visto nell'indicazione che ne viene data nell'aletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione.

Ciò detto, risulta molto più coerente il fatto che all'interno dei corsivi si annidino riflessioni letterarie e metanarrative, oltre che morali: il commento diviene anche argomentazione critica, esposizione di una poetica. È l'*io* della poesia e della critica – come ha affermato Vittorini stesso – che si prende il proprio spazio e si muove sul piano lirico e su quello saggistico, sovrapponendoli proprio perché hanno entrambi la stessa origine: entrambi affermano l'"individualità autrice". Lo Spettro, l'*io* dei corsivi realizza al massimo grado la posizione poetica, e allo stesso saggistica, che Vittorini aveva riconosciuto nelle specie autobiografica non riflessa, la quale è da lui definita – significativamente, come si vedrà – «contemplativa».

È interessante per ora notare come molte affermazioni che Vittorini propone a commento dei suoi autori prediletti possano essere verificate in modo proficuo sulle sue stesse opere: a proposito del tema autobiografico ci sono innumerevoli passaggi utili in questo senso, che provano come ogni volta che lo scrittore si accostava criticamente al testo altrui, in realtà, compiva – forse anche inconsapevolmente – un intenso lavoro di assorbimento di motivi, procedimenti, che hanno strutturato la sua propria concezione poetica e che poi si riversano, per canali sotterranei, nella sua stessa opera. Nel caso di Vittorini è quindi molto complesso parlare di fonti in senso canonico, dato che egli rivive su di sé le letture compiute e le tecniche di rappresentazione e di scrittura che incontra nel proprio cammino intellettuale, e che diventano immediatamente una metainterpretazione, che si rivoltava in manifesto poetico e affermazione della validità delle proprie scelte. Questa modalità critica non si esaurisce nel corso del tempo e caratterizza molti degli interventi vittoriniani: le sue valutazioni non possono essere prese alla lettera come analisi oggettiva, e sono più utili per conoscere il pensiero di Vittorini che per avere un giudizio critico sul testo o l'autore presi in esame. Sul tema autobiografico, dunque, si può considerare ad esempio l'affermazione a proposito di *Una vita* di Italo Svevo:

Ma la scelta di Alfonso, la creazione cioè di questo eroe fin troppo moderno e fin troppo povero, corrispondeva alla ricerca di una complessa individualità interiore che Svevo ritornerà ad impostare, come un inesauribile tema autobiografico, nei suoi successivi romanzi.<sup>53</sup>

Un personaggio costruito attraverso la rappresentazione della sua *complessa individualità interiore*, che, diversamente declinato in ogni testo, porta su di sé problematiche autobiografiche, le quali assurgono al rango di *tema*. E come non traslare questa affermazione nel passaggio tra *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*? Il *tema autobiografico* resta in entrambi i testi, che indagano la posizione dell'intellettuale di fronte alla realtà, storica, politica e sociale e la ricerca della sua funzione e dell'apporto concreto che la cultura in generale e a letteratura in particolare possono portare sul piano pratico dell'esistenza di un individuo e di una collettività civilmente organizzata.

---

<sup>53</sup> ELIO VITTORINI, [«Una vita»], in «Solaria», a. v, n. 12, dicembre 1930, pp. 47-58; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 206-218. La citazione a p. 213.

Sempre in riferimento al tema dell'autobiografia è possibile riportare altri passi, tratti da uno dei saggi stendhaliani, *Una maniera di pronunciare*, e da un suo paragrafo che porta il significativo titolo *Il desiderio di camuffarsi*:

Cadrebbe certamente nell'assurdo la curiosità di chi volesse [...] mettere a fuoco [...] la figura di Stendhal [...] Era lui stesso che amava sfuggire a una esatta raffigurazione dei suoi lineamenti [...]. Forse il suo celato desiderio era quello di assomigliare soltanto al più caro dei suoi eroi, e appunto cercava sempre di ritrarsi in ognuno di essi, per quanto poi la sua mano lo portasse troppo oltre o lo fermasse ancora prima del momento opportuno. Certo nei suoi eroi c'è uno Stendhal che gradevolmente si trasforma. Henry Bruland continua la sua vita in Julien Sorel che naturalmente trapassa in Fabrice Del Dongo, per tentare una nuova apparizione in Lucien Leuwen. È sempre lo stesso eroe insoddisfatto della propria parte che tenta di rappresentarla più volte, sotto nuove vesti, sotto altri nomi.<sup>54</sup>

Ed è interessante il conio dell'espressione «traslato della propria personalità» proposto poco oltre:

Ma Stendhal non si limitava soltanto a riprodurre se stesso, cioè a descriversi nei panni di un Sorel o di un Del Dongo, dopo che il camuffamento, l'infingimento ideale fosse avvenuto. Dipendeva da una inclinazione sentimentale, o anche da un desiderio di trasportare ad altitudini romanzesche le sue povere avventure umane, questo continuo traslato della propria personalità nei tratti dei suoi medesimi personaggi. E sebbene Madame de Rênal, Mathilde o Madame de Chasteller rispondessero anch'esse all'intenzione di trasferire in un terreno di pura facoltà creativa, [...], creature legate alla sua esistenza, non si possono imputare affatto di autobiografia, di confessione o di diario opere della portata obiettiva.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> ELIO VITTORINI, *Una maniera di pronunciare*, in «La Stampa», 10 agosto 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 67-72. La citazione alle pp. 67-68. Allo stesso non si può sovrapporre Berta a Ginetta Varisco, la seconda moglie di Vittorini, benché il motivo dell'amore per una donna sposata tragga da lì la sua fonte di ispirazione: «Ginetta Varisco, la donna speciale che ha ispirato il personaggio di Berta del mio romanzo e mi sta al fianco come compagna e confidente.» (ELIO VITTORINI, *Dodici domande*, intervista fatta da Raffaele Crovi nel ottobre del 1953 e edita per la prima volta nella sua interezza in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 676-684. La citazione a p. 677).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 69.

Se è possibile sostenere che Silvestro *trapassa* in Enne 2, ciò è dovuto al fatto che dietro c'è un Vittorini che *si trasforma*, alla luce delle trasformazioni storiche politiche e sociali: non è però *lo stesso eroe insoddisfatto*. Nel passaggio tra i due romanzi non c'è affatto insoddisfazione per il primo, ma la necessità di rappresentare il mutamento: la problematica di fondo deve ri-declinarsi di fronte a un nuovo contesto il problema quindi è quello dell'evoluzione e non del rifacimento di qualcosa che è sentito come non pienamente riuscito. Anzi, al contrario, Vittorini continuerà a considerare *Conversazione* il suo romanzo più efficace e *Uomini e no* il suo maggiore fallimento narrativo, ma sui motivi di questo fallimento e di questa idea dell'autore indagheremo più avanti, nel momento in cui si giustificheranno i cambiamenti introdotti nell'edizione del 1949.

Inoltre, come suggerisce lo stesso scrittore parlando d'altri, non è criticamente legittimo portare sul piano autobiografico, «di confessione o di diario» testi che evidentemente mostrano di volersi muovere sul piano della rappresentazione oggettiva.

### 6.3 *Avvenimenti come allegorie dello spirito*

La *memoria* e la *contemplazione* sono due termini appartenenti al clima degli anni Trenta che, come si è visto, penetrano nel nuovo testo del 1945, in particolare nel momento in cui è proposto il metodo conoscitivo della conversazione.<sup>56</sup> Ciò indica come la vita, nella primavera del 1945, possa essere ancora intesa e spiegata, letta e sentita, secondo dimensioni esistenziali che erano state ritenute valide dall'autore nel decennio precedente. Siamo in presenza di una forte continuità dentro la frattura che la guerra ha portato: la dimensione intima e memoriale sono ancora il canale di accesso alla verità. Ma

---

<sup>56</sup> Si veda 3.3.

la memoria non basta, secondo la prospettiva di Vittorini, a produrre quello scarto conoscitivo, se essa non è in grado di produrre uno *stato contemplativo*.

Come è noto, la prima concezione letteraria di Vittorini, che si forma a cavallo degli anni Trenta, ha – a quell'altezza cronologica – punti di riferimento imprescindibili in Proust e Stendhal. Intorno all'opera di questi due grandi autori, il giovane Vittorini costruisce una visione del fare letteratura, del suo valore e dei significati che essa può veicolare che è autonoma ed originale, e su di essi fonda la propria primordiale poetica. Le parole intorno alle quali ruota la riflessione di quegli anni sono: *memoria*, *contemplazione*, *stato di grazia*, *intermittenze del cuore*, *infanzia*, *diario intimo*, *io*. Memoria è il termine centrale, il punto di partenza, da cui muovono tutti gli altri:

Se un paesaggio [...] doveva esistere nella scrittura di Stendhal questo non poteva essere altro che la memoria: Stendhal avrebbe anticipato Proust. Julien Sorel è il primo eroe di romanzo che fa agire la memoria.

[...] Ma il fatto che Stendhal e Proust si siano sorpresi a colpire la realtà dal medesimo punto, non è senza significati.<sup>57</sup>

E ancora:

risale a [...] Stendhal, l'origine del genere di romanzesco che fa gli onori delle letterature moderne.

[...] Non si tratta, qui, di avvenimenti: colpi di scena, pugnalate, rapine, scale di seta e sospiri: i movimenti di un cuore vi sono impegnati. Installato nell'anima umana, da Sorel a *Les enfants terribles*, esso [il romanzesco] agisce, con imperturbabile precisione, sui complessi nodi dei sentimenti, sulle debolezze, i rancori, i mali più innocenti e difficili.

Stendhal inaugura il tenebroso dominio. Proprio lui comincia a fare delle condizioni d'*esprit* ai personaggi di un romanzo, a porre delle questioni di delicatezza, dei problemi di analisi, di anatomia, a tagliare il capello in quattro, a produrre degli avvenimenti che sono pure allegorie dello spirito.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> ELIO VITTORINI, *Una maniera di pronunciare*, cit., pp. 69-72.

<sup>58</sup> ELIO VITTORINI, *Vita di Madame de Rênal*, in «La Stampa», 26 ottobre 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 79-84. La citazione alle pp. 80-81.

Questa letteratura di “stati d’animo” cambia il punto di presa sul mondo: la rappresentazione di una società avviene attraverso il filtro di una mente individuale, attraverso la dimensione emotiva e mentale del personaggio (o della voce) che assume su di sé e sul proprio *io* la responsabilità del racconto. Il paradigma della «letteratura cosiddetta di psicanalisi, la quale oramai pare destinata a portare verso la storia il gusto e l’intelligenza del nostro secolo»,<sup>59</sup> parte da un presupposto,

dalla base di un postulato, che da teorico oggi s’è quasi fatto retorico, secondo il quale lo stato di grazia opportuno, necessario, anzi fatale, a una complessa visione psicoanalitica del mondo, fosse esterno che interno, era legato all’anima del fanciullo, e particolarmente al fanciullo pubere, adolescente.

La maturità e l’intelligenza dello scrittore, convinto com’era d’essersi messo alla ricerca non solo di un tempo, ma di un mondo perduto entro la durata del tempo stesso, si ponevano a fuoco tra i riflessi della memoria per rifarsi precisamente a una disposizione passiva dell’anima, quella del fanciullo, che, anche a prescindere da ogni condizione teorica, poteva essere ritenuta essenziale alla qualità di contemplazione, di conoscenza in cui lo scrittore amava senz’altro speculare.<sup>60</sup>

Qui si pone immediatamente il nesso *stato di grazia-contemplazione-conoscenza*: l’accesso alla dimensione della memoria e il ritorno alla dimensione dell’infanzia/adolescenza, permette di attingere a una condizione dello spirito definita come *stato di grazia*, la quale consente a sua volta di avviare una particolare modalità di rapporto con il mondo che viene definita in termini di *contemplazione*: da lì, da questa *disposizione passiva*, ma estremamente ricettiva, si produce la possibilità di una conoscenza del mondo. Questa conoscenza, raggiunta attraverso un procedimento quasi statico, ha ovviamente i caratteri dell’epifania, della rivelazione improvvisa che può generarsi solo a seguito di una postura concentrata e tesa dell’animo verso l’esterno. Questo tipo di atteggiamento è considerato congenito alla prima giovinezza, ma Vittorini giunge a ritenerlo l’unico modo possibile per conquistare una conoscenza pura e valida

---

<sup>59</sup> VITTORINI, Svevo, «Marcel», Zeno, cit., p. 114.

<sup>60</sup> *Ivi*.



del mondo. Ed ecco quindi giustificata la costruzione dei vecchi profeti del parco e del muto dialogo di Berta con i morti.

La sua concezione di dinamica conoscitiva pone qui le sue fondamenta, ma cresce negli anni successivi fino alle prefazioni dei testi della collana «Corona», in cui Vittorini dichiara esplicitamente come il suo lettore ideale, di riferimento, sia qualcuno in grado di leggere «come un ragazzo». <sup>61</sup> Questa affermazione non è solo frutto di una volontà divulgativa che tenta di abbassare il grado di inibizione alla lettura che opere ritenute complesse generano, ma è anche, e soprattutto, il perseverare di una concezione della diffusione della conoscenza che deve passare primariamente per un coinvolgimento emotivo del soggetto. Il lettore deve “semplicemente” porsi in quella condizione passiva, ma straordinariamente ricettiva, che è la condizione contemplativa.

Il problema della trasmissione della conoscenza e delle modalità di apprendimento sono inequivocabilmente alla base della poetica di Vittorini, per cui, occorre a questo punto, fare accenno a quali siano i presupposti di questa concezione gnoseologica.

Il clima fiorentino a cui si avvicina – caratterizzato dalla riflessione di quei giovani, poi accomunati sotto l'etichetta dell'Ermetismo – lo induce senza dubbio a concepire la parola letteraria, e poetica in particolare, come canale di accesso alla verità. È una visione della parola posta in termini quasi di sacralità, del *verbo* che conduce al *vero*. <sup>62</sup> Vittorini crede nel potere conoscitivo della letteratura e nella specifica e insostituibile forma di conoscenza che la letteratura trasmette. È un credo che lo accompagna fin dalla consapevolezza degli effetti che le letture compiute da bambino hanno avuto sul proprio sviluppo intellettuale e che è portato avanti coerentemente e in modo sempre più consapevole nel corso della propria carriera culturale. Queste riflessioni sono testimoniate, ancora una volta, già nei primi articoli degli anni Trenta e ripercorrendoli è possibile ricostruire un percorso coerente e consapevole.

---

<sup>61</sup> VITTORINI, *Notizia per avvertenza*, cit., p. 180.

<sup>62</sup> «L'intreccio tra la tensione metafisica e l'impegno a essere uomini in ricerca [...] ricorre negli scritti dei maggiori rappresentanti dell'ermetismo critico.» (ALBERTO CADIOLI, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002, p. 24).

## 6.4 *L'io del romanzo*

Per comprendere la concezione della parola letteraria di Vittorini è necessario seguire in che modo egli propone una storia della forma romanzesca e come questa si intrecci con le riflessioni sulle tecniche di rappresentazione scritta del mondo. Un punto di partenza può essere posto nell'articolo *Il papà dei romanzieri*, il cui titolo ben si presta a proporre un percorso che intende muoversi dalle origini del genere. Ed è subito interessante notare come Vittorini ponga la scelta dell'autore di condurre il discorso narrativo in prima persona a fondamento della comparsa del romanzo sulla scena letteraria:

Singolare passaggio quello di Defoe [...] sull'orizzonte del romanzo moderno.

[...]

Vi si mette come a un diario di grande mortificazione [...] parla in prima persona [...] dicendo instancabilmente «Io» ad ogni pena, come se fosse egli stesso di ogni sventura il vero e derelitto protagonista. [...] ritorno della finzione autobiografica in sei personaggi diversissimi [...].

Una necessità così impulsiva di finzione doveva creare un'atmosfera di nascita tutt'altro che letteraria ai suoi romanzi. Piantando i *pamphlets* e i libelli e introducendo dei personaggi, cioè delle invenzioni di uomini, egli eleggeva il dominio di una realtà formidabile nel regno antico delle lettere. Con lui appariva veramente il romanzo nel senso moderno del genere [...].<sup>63</sup>

Due, dunque, gli elementi determinanti, secondo Vittorini, di questo nuovo genere: la finzione autobiografica mediata dall'uso della prima persona e l'irruzione di una realtà concreta e prepotentemente solida nel campo letterario. La forma diario, a cui si fa accenno nel passo citato, del resto, è di per sé un genere ibrido, in cui realtà e finzione si

---

<sup>63</sup> ELIO VITTORINI, *Il papà dei romanzieri*, in «Il Mattino», 4-5 gennaio 1931, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 220-224. La citazione alle pp. 220-221.

mescolano con facilità ed efficacia. Molti dei testi spontanei del neorealismo che prolifereranno a distanza di più di dieci anni da questo articolo avranno anch'essi un'impostazione diaristica, messa in atto in modo ingenuo e non per derivazione letteraria, ma il diffondersi di queste narrazioni avrà decisive conseguenze sul successivo sviluppo delle forme di carattere letterario, in particolare quelle romanzesche, del secondo novecento italiano.

A monte del romanzo [...] si situa la cronaca o asciutta registrazione di eventi, con frequente struttura diaristica nei casi in cui il cronista è direttamente implicato a livello tematico-psicologico e linguistico; si è qui sullo spartiacque tra memorialistica e narrativa. È vero che una distinzione teorica si fa sempre possibile: memorialistica quando *non* c'è invenzione, ma pura resa documentaria, eventualmente commentata; [...]. Tuttavia se si prendono fra le mani alcuni testi d'allora che, per dichiarazione esplicita dei loro autori, sono documentari, ci si accorge che il loro denunciare è un denunciare *narrativamente*.<sup>64</sup>

Non sarà dunque un caso che – come vedremo – Vittorini proprio nel periodo di pieno fervore neorealista tornerà a Defoe come modello di narratore della “ricostruzione”. E i motivi del ritorno al mito del “padre fondatore” risiedono proprio nel modo in cui questo autore è stato interpretato nei primi anni Trenta.

Vittorini, infatti, considera i romanzi di Defoe i testi capostipiti della forma romanzo; mentre riconoscere in Stendhal il maestro di quel tipo di romanzo «che fa gli onori delle letterature moderne»: i due scrittori rappresentano dunque due momenti di sviluppo della storia letteraria. Defoe si colloca agli albori della comparsa del genere romanzo; Stendhal rappresenta un passaggio interno al macro-genere che determina una svolta nelle modalità rappresentative permesse dalla scrittura narrativa e nella scelta del soggetto della rappresentazione, nonché del punto di vista da cui è portato al lettore. Ma all'origine del grande mutamento delle forme narrative, Vittorini individua, attraverso Defoe, un preciso aspetto:

---

<sup>64</sup> MARIA CORTI, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-98. La citazione a p. 52.

Penetrato nel meraviglioso [...] pronuncia una parola profonda, quell'«I», quell'«io» che commuove il cuore dei popoli, e che rivela per la prima volta nel romanzesco un'umana fatalità.<sup>65</sup>

E la comparsa di questo *io* a smuovere le forme letterarie e a farle virare nella direzione della modernità. Inoltre è il gusto della concretezza materiale, scientifica e tecnologica, un inno alla cultura razionalistica occidentale, che Defoe propone.

Fatto senza colori, in base a una precisione *numerica* e quasi scientifica della finzione, con un senso sacro del dettaglio e della verità peculiare, che ci dà una rappresentazione geografica, storica, statistica, economica, idrografica eccetera eccetera del mondo romanzesco, il suo naturalismo ci spinge sugli atlanti, sugli orari dei treni, verso il gioco più proprio alla fantasia degli uomini pratici, sveglia insieme i ricordi della nostra infanzia, piena di piaceri robinsoniani, e fomenta i ritorni impulsivi al vecchio libro delle preghiere. Che cosa era stato scritto allo stesso modo se non proprio l'Antico Testamento?<sup>66</sup>

Di seguito si legge un'affermazione che sarà spesso ripresa da Vittorini, in particolare all'interno delle introduzioni ai capitoli dell'antologia *Americana*, in riferimento alle possibilità date dal "nuovo mondo", e, successivamente, con una carica utopico-politica ben maggiore, a conclusione della seconda guerra mondiale:

Piena di spirito positivo e moralista, come la Bibbia l'opera di Defoe restituisce agli uomini una lettura per tutti i giorni, che non diverte e non esalta, ma che può far pregare. Essa 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 [...].<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> VITTORINI, *Il papà dei romanzieri*, cit., p. 221.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 222. Il richiamo all'Antico Testamento resterà a lungo vitale in Vittorini; cfr. ELIO VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di DANTE ISELLA, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 69.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 222.

E proprio di fronte a un mondo in cui si riparte da zero, si rafforza il mito dell'«uomo-Robinson».<sup>68</sup>

Recensioni come questa, confermano inequivocabilmente come i giudizi di Vittorini non siano la conseguenza di lavoro critico scientificamente inteso, ma di una critica che ha come modello la lettura personale, la quale diviene paradigma e interpretazione del testo, dell'opera e dell'autore.

La cultura vittoriniana non si organizza per lente e meditate riflessioni, non è il catalogo ragionato che scaturisce da un lavoro intellettuale sistematico; piuttosto si nutre di accensioni improvvise [...] Da qui letture personalissime: veri e propri filtri deformanti, a volte, per lo scrittore indagato, ma segnali preziosi circa la progettualità del recensore. [...] Il discorso su altri [...] tende spontaneamente a tradursi in discorso di sé, per analogia o per contrasto; la riflessione su questioni generali di tecnica narrativa schiude le porte dell'officina privata.<sup>69</sup>

Le affermazioni di Vittorini sono fondamentali per ricostruire la sua iconografia intellettuale, ma, soprattutto, è indispensabile comporre una mappatura delle sue tappe concettuali, per potere poi decifrare i riferimenti impliciti che Vittorini fornisce nel tempo, utilizzando come parole chiave termini e concetti che si formano negli anni del suo apprendistato. Questa sua personale lettura dell'opera di Defoe, e del *Robinson Crusoe* in particolare, torna infatti ad essere attuale nel secondo dopoguerra, come ricorda Italo Calvino:

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*.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> GIAN CARLO FERRETTI, *Dal «Garofano» a «Conversazione» (L'uomo-Robinson)*, in *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, pp. 95-123.

<sup>69</sup> RODONDI, *Introduzione* a VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. XLII.

<sup>70</sup> ITALO CALVINO, *Le donne di Messina*, «L'Unità», 1° giugno 1949; ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 1264.

Questa affermazione non sarebbe pienamente comprensibile se non si conoscesse cosa ha rappresentato per Vittorini il *Robinson Crusoe*; solo attraverso questo recupero di significati nascosti dietro un nome o una parola si possono ricostruire le parabole critiche di Vittorini, che poi si travasano anche in scrittura, in questo caso nell'ideazione delle *Donne di Messina*. La lettura dei testi letterari compiuta da Vittorini, dunque, non ha un valore unicamente perché permette di seguire l'evoluzione della poetica dell'autore, ma anche perché produce delle rappresentazioni e interpretazioni della realtà e della società che costituiranno un asse portante anche della sua visione politica (in senso proprio e in senso lato). Alla base delle possibilità della fondazione di una nuova società è posta la fede incrollabile nella letteratura come strumento di conoscenza, e infatti, parlando di Defoe, questa concezione è già chiaramente espressa, con in più quell'attenzione al presente a cui si è già fatto accenno:

Particolarmente oggi la sua vita e la sua arte [di Daniel Defoe] riprendono, senza averlo perduto mai, significato e fanno fischiare al nostro orecchio parole crude, amare, che raccogliamo con animo sospeso perché, strano dopo due secoli, ci dicono la *nostra verità*. Un'opera d'arte dice sempre la verità, quando almeno non fa il gioco, ma è difficile ch'essa possa dire una verità così esterna, materiale e positiva, senza perdere fascino una volta fuori del proprio tempo. I romanzi di Defoe non perdono fascino perché appunto sono riusciti a stabilirla, questa verità, come un valore universale rivelando nei fatti economici della vita una morale che non ha per centro e fondamento il *carattere* dell'uomo, ma la sua lotta per l'esistenza, il suo bisogno di *sicurezza* e proprietà.<sup>71</sup>

In queste poche righe è presentato anche il nodo *verità-universale* che resta vivo e produttivo nel pensiero di Vittorini per decenni: tutto ciò che nasce come particolare ha bisogno di essere nuovamente declinato, trasposto in termini di universali, per potere diventare veicolo di una verità. Vittorini cerca sempre in ciò che legge e in ciò che scrive la presenza di una verità che deve essere tale per ogni uomo. Il punto è sempre innalzarsi

---

<sup>71</sup> ELIO VITTORINI, *Daniel Defoe (1731-1931)*, in «L'Italia letteraria», a. III, n. 21, 24 maggio 1931, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 257-260. La citazione a p. 257.

per andare oltre e parlare a tutti. Il senso della ricerca di un ampio pubblico è da intendersi in questo senso.

È intorno a queste affermazioni che va costruendosi quel “sistema di presupposti”<sup>72</sup> che, ponendo le proprie radici negli anni Trenta, porterà agli esiti letterari del dopoguerra: nel caso di Vittorini, ma non di lui solo (si possono citare anche Pavese e Pratolini), il trauma della guerra provoca sì una frattura, ma non immediatamente in termini di stile e di linguaggio. Soprattutto i testi apparsi a ridosso del 1945-1946 propongono tecniche di rappresentazione che non rompono seccamente con le conquiste raggiunte da ognuno di questi scrittori negli anni precedenti. Non è un caso che Calvino nella prefazione alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964, proponga una cronologia della narrativa resistenziale che parte dal 1947,<sup>73</sup> escludendo *Uomini e no*, come se fosse un libro che appartenente a una stagione precedente, come linguaggio, benché romanzo resistenziale, nel contenuto.<sup>74</sup>

La volontà di rivolgersi ad un uditorio universale prende anche a modello il linguaggio biblico e introietta un modello pedagogico-formativo con il lettore, che è già stato posto in luce da Ferretti.<sup>75</sup> È chiaro allora che un punto di riferimento divengono la Bibbia e l'Antico testamento, in particolare, intesi non come testi sacri, da cui attingere l'essenza di una fede, ma come testi che hanno come scopo quello di comunicare a tutti una verità. L'attenzione di Vittorini per il linguaggio biblico ed evangelico, con le conseguenti fascinazioni per le figure dei profeti (intesi come divulgatori di verità), è un aspetto che dovrebbe essere attentamente indagato e che qui portiamo semplicemente in evidenza, limitandoci a queste preliminari considerazioni.

---

<sup>72</sup> Ricalco il sintagma dal titolo della prima sezione dello studio di FALCETTO: *Un sistema di presupposti. Aspetti della cultura letteraria degli anni Trenta*, in *Storia della narrativa neorealista*, cit., pp. 11-69.

<sup>73</sup> «Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal *Sentiero dei nidi di ragno* a *Una questione privata*.» (ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 1185-1207. La citazione a p. 1202).

<sup>74</sup> Vittorio Spinazzola dichiara apertamente che il «vittoriniano *Uomini e no*» sia «fuori dall'area neorealista» (VITTORIO SPINAZZOLA, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 50). Sulla stessa posizione anche Maria Corti: «Vittorini e Pavese, formati come scrittori prima della guerra, sono rimasti se stessi, quindi non neorealisti, salvo un momentaneo singolo contributo alla suggestione del clima culturale: *Uomini e no* [...] e *Il compagno*» (CORTI, *Neorealismo*, cit., p. 72).

<sup>75</sup> Ferretti individua la questione a partire dalla citata *Notizia per avvertenza* al volume di Michele Amari: «L'opera “formativa” [...] per Vittorini è innanzitutto quella che viene letta con il “cuore di un ragazzo”, e attraverso la quale perciò si può e deve realizzare un processo di “formazione” continuo e sempre nuovo.» (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 50).

Seguendo però un secondo saggio, *Daniel Defoe (1731-1931)*, ci si accorge come il discorso vittoriniano ritorni, quasi avvolgendosi su stesso, a questioni già presentate, in parte perché riprende deliberatamente, in una diversa collocazione giornalistica, l'articolo *Il papà dei romanzieri*, già pubblicato pochi mesi prima,<sup>76</sup> ma soprattutto perché la riflessione sull'utilizzo dell'*io*, della prima persona, nei testi narrativi è, in quegli anni, centrale negli articoli di Elio Vittorini e la riflessione conduce direttamente all'imponente ed esibito «Io» dell'avvio di *Conversazione in Sicilia*.

È il primo scrittore, lui [Defoe], che sa *inventarsi* degli uomini, pur dicendo continuamente «io», «I». E non importa se narri dall'esterno o dall'interno, per fatti o per moti d'anima; i risultati sono propri di un lavoro assolutamente *verticale* del carattere umano, che fomenta una razza di personaggi saturi di *pathos*, invece di uno stuolo picaresco. Si consideri. *Anzitutto* il personaggio di Defoe è staccato al mondo, è concepito perché è staccato, individualità perfetta: da una parte il mondo, da un'altra Robinson. Chiuso, *dunque*, in un abisso di solitudine, esso non differisce che di *piano*, di *posizione* dagli eroi del cosiddetto inferno intimo, nostri contemporanei. *Di conseguenza* la frenetica attività in cui si consuma, lontano dal costituire una serie di *gesta meravigliose*, è un vero e proprio *monologo d'attività* cui basterebbe un abbassamento di tono, una sostituzione di chiave, per trasformarsi in monologo interiore...<sup>77</sup>

Inoltre Vittorini conferma ogni volta di osservare ogni testo per valutare se sia possibile «ragionare della sua modernità»,<sup>78</sup> termine che per Vittorini diventa quasi sinonimo di attualità. Egli scandaglia ogni testo della tradizione più o meno autorevole ponendo sempre la stessa domanda: ha ancora qualcosa da comunicare anche a noi? Ci racconta una verità che sia anche *nostra*? Porre queste domande ha come imprescindibile presupposto una chiara e precisa idea del proprio tempo, dato che è nella rifrazione tra il discorso di ieri e le domande di oggi che si gioca il giudizio di Vittorini. Il testo che riuscirà a mostrarsi ancora vivo e comunicativo avrà la sua devozione, il testo che invece

---

<sup>76</sup> Riportiamo qui le indicazioni bibliografiche della prima apparizione degli articoli: *Il papà dei romanzieri* è pubblicato nel gennaio 1931 su «Il Mattino» (e in «Circoli», a. I, n. 1, gennaio-febbraio 1931, ma con il titolo *Nonno Daniel*), mentre *Daniel Defoe (1731-1931)* esce su «L'Italia letteraria», a. III, n. 21, il 24 maggio 1931. È questo uno di quei di ripresa di un discorso in funzione di un diverso pubblico.

<sup>77</sup> VITTORINI, *Daniel Defoe (1731-1931)*, cit., p. 260 (corsivi nel testo).

<sup>78</sup> *Ibidem*.



risulterà sterile, verrà scartato. C'è poi il caso intermedio del testo portatore di cose vive, ma nascoste sotto strati di parole sterili e pesanti: in questo caso l'archeologo Vittorini scaverà nelle croste del tempo per riportare alla luce i frammenti di bellezza e di verità, che pur riferendosi al loro tempo, parlano, al fondo, all'*uomo*.

### 6.5 *Oltre l'himself*

L'origine di un genere letterario non è mai stata letteraria. [...] Il romanzo, ossia il più moderno, e il più letterario, ha la sua base nel peccato originale, nell'eterno e banale scambio di lettere tra due amanti. [...] Quanto al diario – appena l'uomo si sente isolato nel mondo, materialmente o spiritualmente, egli vi ricorre [...]. Per quale strano bisogno? Per un bisogno di confidarsi – si dice – o riflettersi: contemplazione di sé stesso. Ma quello che io noto più forte in tutti i diari, dai più semplici ed esterni, diari di fatti, diari scientifici, ai più complicati ed intimi, è il desiderio, la volontà, la perseveranza del diarista a calcare sui fogli del calendario un'orma non peritura della propria vita: [...] fiducia senza limiti nella *incancellabilità della parola scritta*.<sup>79</sup>

Fiducia condivisa dall'autore stesso, ma è sulla forma diario che Vittorini, in questo scritto, continua ad insistere – il titolo dell'articolo che si sta ora citando è infatti emblematico: *Gloria di un genere: il diario intimo* – e si noterà immediatamente quanti echi con i futuri testi vittoriniani sono percepibili in queste righe scritte nel 1931. Si

---

<sup>79</sup> VITTORINI, *Gloria di un genere: il diario intimo*, in «Il Mattino», edizione di Napoli, 30 giugno 1931, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 272-276. La citazione a p. 272.

possono accogliere pienamente del parole di Giuseppe Lupo quando afferma che l'«elogio del *journal intime*» che non è «testimonianza di gusto, ma può costituire un piccolo enunciato di estetica».<sup>80</sup>

La lunga citazione proposta qui di seguito mostra quali siano le condizioni necessarie affinché il diario oltrepassi la sua genesi occasionale per entrare nel campo della letterarietà:

il diario più suscettibile di diventare opera d'arte, perché più commosso e più vero, è quello del privato qualunque che guarda in sé stesso e sé stesso esamina come soggetto psicologico e morale; il diario che è riuscito ad acquistare la qualifica di *intimo*, e come tale è entrato nel regno dei generi letterari. Scrittore insieme e personaggio [...]; egli non è romanziere eppure compila un romanzo e col romanziere, poiché il suo scopo è di far conoscere a un pubblico le proprie sofferenze, gioie o fantasie, ha in comune le armi della narrazione dell'analisi. Chiuso nella propria camera, animale sensibile e inquieto, egli si costituisce in *un mondo a sé*, per istinto, e come un mondo concluso ragiona. Irrimediabilmente si crede isolato per il solo fatto di esistere, e ossessionato dall'impossibilità di pensare o parlare se non in prima persona, punta tutte le sue forze a scrivere la storia di questo ossessionante «io» che parla, pensa e rotea su di sé... [...] Disgustato dalle cose minime o banali che lo circondano il nostro diarista scende per istinto alle profondità. L'amor proprio se non l'ingegno ve lo spingono, e il desiderio di mettere a nudo tutto ciò che di grande e mostruoso passa, secondo lui – a dispetto della meschinità apparente – per la sua anima. Giunge così senza volerlo a far dell'arte, e spesso anche volendo, con il piacere trionfale di cantarsi l'*inno*, erigersi il *monumento*.<sup>81</sup>

La riflessione sul diario intimo, come genere, diviene importante – nella prospettiva del percorso intellettuale di Elio Vittorini – perché permette al giovane scrittore di concentrarsi su temi fondamentali che coinvolgono le modalità della costruzione

---

<sup>80</sup> LUPO, *Vittorini politecnico*, cit., p. 63. Lupo riprende la questione della «difesa» del genere diaristico in una prospettiva che affronta il modo in cui Vittorini ha rivolto la sua attenzione alle “discipline dello sguardo”, rilevando anch'egli come, nei primi anni Trenta, Vittorini vada «componendo articolo dopo articolo» un vero e proprio «manifesto di poetica». Cfr. in particolare il capitolo *Le discipline dello sguardo: pittura, fotografia, cinema*, pp. 61-78. La citazione riportata qui in nota alla p. 64.

<sup>81</sup> VITTORINI, *Gloria di un genere: il diario intimo*, cit., p. 273.

letteraria: il rapporto tra voce narrante e materia della narrazione, l'analisi delle tecniche discorsive, la concezione di realismo e di rappresentazione letteraria. Tutto questo matura negli anni successivi e conduce al primo grande risultato letterario di Vittorini che è *Conversazione in Sicilia*.

Ma il più chiaro – benché implicito – manifesto poetico del Vittorini degli anni Trenta appare molto in anticipo rispetto a *Conversazione in Sicilia*, in un lungo articolo dedicato nel 1932 a Catherine Mansfield, dove sembra che proprio di questo romanzo ancora da pensare e da scrivere si stia parlando.<sup>82</sup> Innanzitutto viene lì dichiarata una scelta di oggetto narrativo:

C'è sempre stato un Cecov, nei grandi momenti di una letteratura, ossia uno che rinuncia al romanzo e ad ogni forma di rappresentazione o interpretazione (sia sociale, sia mondana, sia religiosa) della propria epoca, per toccare fino in fondo le anime singole dei vinti dell'epoca, gli isolati dallo scompiglio e dalla tempesta. Quest'uno è oggi in Inghilterra la Mansfield.<sup>83</sup>

Vittorini poi sottolinea la specificità della scrittura dell'autrice:

Non vorrei fare credere [...] che la Mansfield sia da considerare alla stregua dei cosiddetti diaristi [...] e che la sua arte di novelliere sia occasionalmente fiorita ai margini di un assiduo commercio intimo. Il diarista, sappiamo, è scrittore determinato da un puro bisogno di contemplazione di se stesso [...].

Diverso il caso intimo di scrittrice della Mansfield. [...] Il suo inizio è qualcosa di assai più semplice, un desiderio soltanto di esprimere, e di esprimere un minimo di mondo [...] ella non ripiega su se stessa [...] si lascia andare, guarda fuori dalla finestra, non si rifugia, come il vero diarista nella confessione ad oltranza, [...] ritorna al punto iniziale del suo bisogno di scrivere, che è la contemplazione del mondo intorno, in una specie di adesione totale. [...] Con questo «darsi pienamente alla vita» che è la sua espressione di salvezza e, a

---

<sup>82</sup> Raffaella Rodondi parla dell'«appassionato scritto sulla Mansfield», come di «autobiografia e una poetica per interposta persona» (RODONDI, *Introduzione a VITTORINI, Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. XX).

<sup>83</sup> ELIO VITTORINI, *Caterina Mansfield*, in «Pègaso», vol. IV, fasc. XI, 1932, pp. 553-572; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 515-536. La citazione a p. 517.

un tempo, la vena della sua arte, ella aborre per l'appunto dal risaputo *pathos* del diarista, schiavo, com'ella dice dell'*himself*.<sup>84</sup>

Guardare «fuori dalla finestra» è un modo figurato di manifestare quella tensione verso la realtà, il mondo, la società che per Vittorini e gli autori della sua generazione è alla base di un'idea di realismo, realizzata poi da ognuno in modo particolare e originale. È un modo chiaro di rifiutare il compiacimento intimista, evasivo e distaccato da ciò che accade fuori del sé. È, dunque, una particolare proposta di rappresentazione realistica che non pone le sue basi nella dissoluzione dell'*io* e quindi, in conseguenza, della voce narrante, suggerita dal naturalismo francese e dal verismo italiano. È, invece, una forma di realismo che non vuole perdere, non vuole rinunciare all'analisi del filtro della personalità individuale, perché è chiara la consapevolezza del fatto che dall'*io* non si può sfuggire, che quello è l'unico angolo di presa sulle cose. È la «poetica dello sguardo interno» di cui parla Giuseppe Lupo.<sup>85</sup> Eliminarlo dalla rappresentazione letteraria, sarebbe come evadere da un problema esistenziale, non tentando nemmeno di avvicinarlo:

non vedo come si possa parlare a fondo della sua arte se non viene da parlare della sua vita. Scrivere le fu continuamente rivelato dal modo di esistere, spesso anzi dal modo di essere esistita, dai ritorni della memoria e dal rifluire dell'infanzia... [...] quasi un muto piangere per cose dal tempo fatte irreali, sicché la memoria di quella vita diventa tutto slancio lirico, tutta fantasia. Per la Mansfield, si capisce, diventò arte.<sup>86</sup>

Sono qui esposti gli elementi centrali di una poetica che va formandosi: attenzione alle «anime singole» dei «vinti» di un'epoca, desiderio di «esprimere un minimo di mondo», l'«adesione totale» al mondo intorno filtrata «dai ritorni della memoria e dal fluire dell'infanzia». Tutto ciò aperto in lirismo e fantasia: sono questi gli unici presupposti per fare della vera arte.

Da questi presupposti la Mansfield, citata da Vittorini, giunge a formulare la propria dichiarazione di poetica e il desiderio di un nuovo tipo di scrittura:

---

<sup>84</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, pp. 517-520 *passim*.

<sup>85</sup> LUPO, *Vittorini politecnico*, cit., p. 64.

<sup>86</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, cit., p. 520.

«La gente che desideravo mettere nelle mie storie non mi interessa più... Ho bisogno di scrivere intorno alla mia terra d'infanzia... Ah, la gente, la gente che amavamo là, di loro, pure, ho bisogno di scrivere... Ciò deve essere misterioso, come fluttuante... Deve togliere il respiro. Deve essere *una di quelle isole*... Forse non in poesia. Neppure in prosa. Quasi certamente in un genere di *speciale prosa*...»

Così la sua arte si formava con la rivelazione in lei di una «materia inevitabile», come una verità da dire, una speciale verità. Ma non c'è materia inevitabile che non sia anche una inevitabile espressione. Avere, dunque, una «speciale» verità da dire era per Caterina scrivere in una «speciale» prosa. Era la sua poesia.<sup>87</sup>

Ma oltre a questa dichiarazione di intenti – che può essere rivolta a *Conversazione in Sicilia* senza modificarne una parola – nel saggio si rintraccia la descrizione di una precisa tecnica narrativa.<sup>88</sup> Vittorini parla, infatti, in riferimento a una breve citazione di un passo della Mansfield, di *intermittenza del cuore*:

Si tratta quasi di un'intermittenza del cuore: un pigolio di passerii che somiglia a un pigolio di pulcini [...] e subito l'atmosfera intorno si trasforma; [...] dunque quel pigolio si è fatto musica, ha scoperto e seguito una vena interna, e, toccato fondo, ha suscitato un istante di vita che è poesia. [...] È una sensazione qualunque, da nulla, per se stessa insignificante, che, a un tratto, agisce da filo conduttore. In ogni caso quel filo porta Caterina al fondo della memoria: all'infanzia [...].<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 530.

<sup>88</sup> Qui sottointesa non è la forma romanzo, ma il racconto, una forma narrativa breve ed è proprio con l'idea di scrivere un racconto che Vittorini iniziò la stesura di *Conversazione* se si ritiene affidabile la sua stessa dichiarazione del 1946: «*Conversazione in Sicilia* (trecento pagine scritte partendo dall'impressione di non aver da scrivere che venti pagine, un breve racconto o un breve saggio, una composizione in cui dicessi quel pezzettino di verità che mi pareva di dover dire)»; ELIO VITTORINI, *Intervista con la giornalista Kay Gittings*, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 326-336. La citazione a p. 331. L'intervista – fatta per via epistolare – risale all'ottobre-novembre del 1946 e un suo stralcio fu pubblicato sul «Corriere del libro», a. II, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3, con il titolo *Scrittori allo specchio: Elio Vittorini*; nella sua interezza è edito per la prima volta in VITTORINI, *Articoli e interventi (1938-1965)*, cit., pp. 326-336, con il titolo *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*. Una parte dell'intervista fu edita in «Corriere del libro», a. II, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3, con il titolo *Scrittori allo specchio: Elio Vittorini*.

<sup>89</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, p. 528.

E la Mansfield sembrerebbe capace di superare anche il maestro Proust:

Ho parlato dianzi di intermittenze. Ma ora occorre distinguere. Le famose *intermittences du coeur* nell'opera di Marcel Proust non hanno per se stesse più valore lirico di qualsiasi fatto esterno avvenuto a un personaggio di Balzac: sono i «fatti» del personaggio proustiano. Fatti sono anche per la Mansfield dove la scrittrice ci descrive la strada che un pigolio di passerii o un odore le fanno percorrere nella memoria. Ma nei suoi racconti le intermittenze costituiscono la stessa sostanza espressiva dei personaggi. Poiché questi personaggi non si raccontano non si confessano. A quelli che si confessano, ed è la maggioranza della letteratura contemporanea, capita che il ruolo interiore viene a prendere il posto di ciò che era l'intreccio nei romanzi dell'ottocento; sicché la poesia nasce per loro dagli incontri col mondo esterno, divenuto misterioso, oppure da qualcosa di più interiore che il personaggio non può ridurre in fatto e narrare. I personaggi della Mansfield vivono invece nella realtà comune, agiscono esternamente, hanno una evoluzione materiale... [...] Il loro interno non è narrativo; è il loro mezzo espressivo. Scorrono lungo la realtà esterna, si muovono, parlano, agiscono perfettamente in essa, ma qualcosa di loro con la voce o col gesto, s'immerge dentro, provoca una rifrazione.<sup>90</sup>

Vittorini dunque sta cercando il punto di contatto tra realtà interiore e realtà esterna: è quello spazio sottile e inafferrabile che determina la formazione della consapevolezza e che muove le scelte e le azioni del soggetto. Questo incrocio di sollecitazioni, percezioni e motivazioni con il romanzo del 1945 potrà declinarsi sulla dicotomia pubblico/privato, ma vede qui le sue più delicate origini.

È però l'elemento stilistico a permettere di descrivere e rappresentare quel punto di congiunzione ed è – non a caso – lo stile che domina nei corsivi di *Uomini e no*, veri e propri «punti di immersione», isolati dal flusso narrativo, che indagano proprio quella profonda dimensione esistenziale:<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, pp. 530-531.

<sup>91</sup> Questa è una linea di tendenza che dà una descrizione di che cosa siano i corsivi di *Uomini e no* non esaustiva, ed è pienamente efficace solo per alcune loro parti: i capitoli in corsivo possono, infatti, come si è visto, essere considerati «punti di immersione» isolati e tolti dal flusso narrativo, quando Enne 2 si perde nella fantasticheria; ma non lo sono – se si tiene come loro definizione quella data dalla Mansfield – se si considera che l'*io* che mette in atto questi movimenti dello spirito non è quello del personaggio, ma quello

il movimento lirico del brano è determinato da elementi estranei alla realtà immediata cui [il personaggio] appartiene, nella quale si muove. E sono elementi venuti su dai punti, per così dire, di immersione. [...] L'arcata del personaggio è dunque per l'arte della Mansfield una specie di arcata sonora, o di fluente cristallo, nella quale la realtà narrata, a un certo punto, con un continuo procedere, e cioè ad ogni certo punto, trova il modo di volgere in fantasia. Non è un contenuto, è il riflesso del contenuto, la luce di esso, la sua musica, la sua espressione essenziale.<sup>92</sup>

Ed ora qui proposta, probabilmente per la prima volta, quella percezione della realtà che si manifesterà in *Conversazione* nella definizione del «due volte reale»:

la realtà, nei racconti della Mansfield, crea, per intermittenze, sullo sviluppo lirico della scrittura, una specie di altra e distante realtà; sicché la realtà per se stessa acquista un doppio fondo, un doppio contorno e diventa una sorta di duplice realtà. [...] la realtà rappresentata, per lo stesso procedimento espressivo del rappresentarla, riesce di continuo a toccare qualcosa di nascosto e di misterioso, di «altrimenti reale», che può parere la essenza di essa.<sup>93</sup>

Si è qui di fronte a quello scarto conoscitivo che permette di comprendere un *di più* di realtà e che si identifica con la creazione di una dimensione di poesia. Vittorini trova, attraverso l'opera della Mansfield, un nuovo modo per attingere alle intermittenze del cuore, all'infanzia, e di costruire lo slancio lirico, della fantasia che genera l'attimo della poesia, senza dovere necessariamente costruire una letteratura intimista. Le prime prove narrative si concedono ancora questo spazio di sperimentazione, seguendo maggiormente a direzione dei maestri (Svevo, Prost, Stendhal), ma questo tipo di rappresentazione deve essere sembrata "claustrofobica" a Vittorini.<sup>94</sup>

---

della voce narrante, con il relativo spostamento di contenuti sul piano morale o metanarrativo. Non c'è però dubbio sul fatto che la creazione di questi spazi separati abbia tra i suoi quello di rappresentare gli effetti del realtà esterna sulla coscienza individuale.

<sup>92</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, p. 532.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 533.

<sup>94</sup> Cfr. i racconti di *Piccola borghesia* in cui l'oggetto della rappresentazione è lo spazio chiuso delle percezioni dell'*io*. Salvo il racconto *La mia guerra* in cui invece l'*io* è un punto di focalizzazione sulla realtà esterna e non il confine dell'oggetto della narrazione.

Ciò che egli conserva è il fatto di scendere nell'anima singola di un vinto, per potere poi portare, attraverso la percezione di questo personaggio, lo sguardo oltre, sul mondo, sulla realtà esterna. È il procedimento che sostiene il percorso compiuto da Silvestro.

Però, necessariamente, se è attraverso il filtro di un *io* che deve passare la rappresentazione del mondo esterno e se è grazie al sorgere di ricordi del passato che al confronto con il dato dell'oggi non solo aprono lo spazio della rievocazione lirica, ma realizzano la conquista di una nuova e maggiore consapevolezza di sé e del mondo, ecco che la fisionomia di questo *io* deve assumere delle caratteristiche precise, non può essere un vinto qualunque, ma deve essere qualcuno che sia in grado di sostenere su di sé un certo grado di rielaborazione dell'esistenza e che sia in grado di porre le *strane domande* e trovare la strada per le *strane risposte*. Occorre, quindi, che questo *io* «speciale» sia quello di un intellettuale: questo è Silvestro e questo è Enne 2.

## 6.6 *L'inferno intimo dell'interiorità come spazio della riflessione metanarrativa*

La gran parte degli spazi di riflessione metanarrativa o di indagine moralistica si avviano, in *Uomini e no*, all'interno dei corsivi e – sul piano finzionale – essi trovano giustificazione nell'ingresso del protagonista in una camera, dove si apre anche lo spazio della sua interiorità. Il passaggio in un luogo chiuso non è un pretesto scenico che sposta semplicemente il protagonista dallo spazio dell'azione pubblica a quello della dimensione privata: è anche questo, ovviamente, ma la scelta di quello spazio evoca precise immagini che ancora una volta giacciono negli esordi critici dello scrittore.



Quando De Maistre scrisse quel famoso *Viaggio intorno alla mia camera* [...] certo non sospettava che anche una camera può popolarsi a un tratto di fantasmi, sottomettersi a un tono d'umanità fino a contenere, nell'ordine di quattro mura, un mondo vivente di personaggi sensibili, esasperati e nervosi.

De Maistre credeva di aver trovato nell'*ordine delle quattro mura* una formula di salvezza per la fantasia romantica, e fidava, non senza zelo taumaturgico, che a uno scrittore travolto dalla crisi del secolo [...] sarebbe bastata la virtuosa risoluzione del *rinchiudersi*, congegnando le facoltà dell'osservazione dell'invenzione e del pensiero o magari il pathos della fantasia, entro il raggio di una camera, anzi della propria camera, per liberarsi senz'altro dall'inferno illuministico della storia, e risalire, seduta stante, a una specie di paradiso terreno del mestiere o della missione di scrittore.

Ma De Maistre doveva ignorare gli infiniti pericoli di questo mestiere, e le conseguenze di questa letteratura; le conseguenze specialmente della riflessione che porta a dividere il capello in quattro fin che non diventa ironia; e il pericolo degli inferni che anche una camera, una comune camera da letto, può improvvisamente sobillare, quando si smetta a caso dal viaggiarci intorno, o se a restarvi chiuso dentro non è un filosofo, ma un vero e proprio *homme de lettre*.<sup>95</sup>

La *chambre* di Enne 2 è il presupposto spaziale alle astratte fantasticherie del protagonista. Inoltre Enne 2 è l'*homme de lettre* chiuso tra le quattro mura ed è proprio a causa di questa sua qualifica che è concepibile la costruzione di uno spazio narrativo aperto a un «romanzesco metafisico»: <sup>96</sup> la fantasticheria, infatti, è prerogativa di personaggi borghesi o piccolo borghesi, proprio perché è l'accesso a una condizione minima di cultura che scoperchia un deposito profondo di figure e simboli, che iniziano a muoversi quasi autonomamente nell'immaginario. Per quanto possa essere declinato a un livello elementare di operaio-intellettuale (come Silvestro),<sup>97</sup> la consapevolezza di un mondo culturale che si colloca sopra il piano propriamente referenziale ed esperienziale

---

<sup>95</sup> ELIO VITTORINI, *Da De Maistre a Cocteau*, in «La Stampa», 24 febbraio 1930, p. 3, col soprattitolo *Gli inferni intimi*; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 155-161. La citazione a p. 155.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>97</sup> La fisionomia del personaggio intellettuale-operaio sembra speculare a quella dell'«operaio lettore» che Ferretti individua come destinatario privilegiato presupposto da Vittorini per la Biblioteca universale Sonzogno. Cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 51-52.

delle cose introduce nella percezione del soggetto coinvolto una dimensione ulteriore che è uno spazio allo stesso tempo di riflessione e di evasione.

I corsivi di Enne 2 incarnano questo spazio “altro”, non a caso popolato da fantasmi. Il piano dell’intimità del personaggio è violato dall’intrusione della voce narrante che, rivendicando il proprio ruolo di creatore assoluto del mondo finzionale, porta con sé il proprio personaggio in un ulteriore mondo fantasticato: questo spazio, apparentemente, appartiene alla mente del protagonista, di fatto sconfinava sempre nel dominio autoriale e viene dunque utilizzato come controcanto, a volte quasi con la stessa funzione del coro nella tragedia, per porre riflessioni e introdurre il commento.

Vittorini dunque riesce a macinare echi letterari eterogenei, lasciando percepire attraverso le proprie parole, la stessa fascinazione di lui stesso lettore di altre pagine che lo hanno portato a una precisa scelta di scrittura. Un rapido rimando al già citato saggio su Catherine Mansfield aiuta a comprendere come il pensiero di Vittorini in quegli anni fosse coerente. È questo un passo che conduce direttamente nell’atmosfera dell’inverno del 1944:

Il diarista [...] chiuso nella propria camera [...] si costituisce in un mondo a sé, e come un mondo concluso ragiona.<sup>98</sup>

E ancora:

Si tratta quasi di un’intermittenza del cuore [...] dalla pioggia e dal freddo di una camera in Chelsea Street, si va nel sole caldo, tra i fili d’erba, di una giornata dell’infanzia.<sup>99</sup>

Non è pretestuoso creare collegamenti fra due testi vittoriniani cronologicamente molto distanti tra loro – il saggio sulla Mansfield e *Uomini e no* – poiché lo stesso Vittorini lo ritiene ancora valido nel 1940.

Della congerie di saggi e articoli che ho pubblicato su giornali e riviste ve ne sono due che forse hanno qualche importanza in un senso o in un altro: quello sulla *Mansfield* pubblicato in «Pègaso» nel 32 (o

---

<sup>98</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, cit., p. 517.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 528.

33) e quello sui *Vespri siciliani* pubblicato nel numero 4 di «Letteratura».<sup>100</sup>

Nei corsivi del romanzo del 1945 entra, quindi, in scena un *io*, che assume una propria fisionomia autonoma, che interagisce attraverso il dialogo con il protagonista, e che non è riconducibile a nessun personaggio, mentre è avvicinabile – si è visto – alla posizione dell'autore.

---

<sup>100</sup> Lettera di Elio Vittorini a Sebastiano Aglianò – [Milano,] 11 febbraio [1940], in VITTORINI, *I libri, la città, il mondo*, cit., pp. 99-100. La citazione a p. 100. Così infatti commenta Raffaella Rodondi, citando a sua volta la lettera ad Aglianò: «il saggio sulla Mansfield – ricco di motivi in proiezione autobiografica, al doppio livello esistenziale e culturale, e tutto pervaso da una calda ondata di simpatia – reggerà a lungo nell'apprezzamento del suo autore, per solito così inquieto e mutevole.» (nota a VITTORINI, *Caterina Mansfield*, cit., p. 537).



## 7. REALTÀ ESTERNA E LINGUAGGIO

### 7.1 *Una questione di definizioni*

Per quanto riguarda la rappresentazione della realtà esterna, anche in questo caso, un primo punto di riferimento per comprendere l'evoluzione del pensiero dell'autore è posto in alcuni dei suoi primissimi articoli. Tale riflessione prende però maggiore spazio e profondità attraverso l'incontro con la letteratura americana, che – si è detto – accompagna la scrittura delle puntate di *Conversazione in Sicilia* su «Letteratura» e permette a Vittorini di superare l'*impasse* stilistico a cui lo aveva portato la scrittura del *Garofano rosso* e di *Erica e i suoi fratelli*.

In questo capitolo, dunque, poste alcune rapide premesse datate 1929-1933, si affrontano gli scritti del periodo 1938-1942, che convergono sulle letture americane. Ampio spazio è dato ovviamente alle note per l'antologia *Americana*, all'interno delle quali la riflessione sul linguaggio e sulla rappresentazione della realtà esterna trascina con sé anche un riesame delle posizioni assunte rispetto alla resa letteraria dei *movimenti dello spirito*, che non smentisce le conclusioni a cui Vittorini era giunto negli anni precedenti, ma le porta e migliore e più raffinata consapevolezza. All'interno delle pagine che saranno qui di seguito analizzate sarà ancora messa in evidenza la terminologia che l'autore viene fissando nel corso degli anni: in particolare Vittorini propone una personale interpretazione dei termini *naturalismo*, *realismo*, *verismo* e *neorealismo*, anticipando

alcune argomentazioni che caratterizzano i dibattiti seguiti alla fine del secondo conflitto mondiale, ascrivibili a quel momento della cultura italiana per il quale è invalsa l'etichetta Neorealismo. Sergio Antonielli aveva scritto di non dimenticare «A proposito del neorealismo [...] *Uomini e no*», ma una prospettiva particolare: infatti – afferma il critico – «il realismo, o meglio il dover per forza affrontare il fatto realtà, è sempre stato un problema per Vittorini, indubbiamente. Ma mai un problema affrontato con leggerezza».<sup>101</sup> Antonielli aggiunge poi, che «Vittorini ha bisogno di costruirsi una poetica prima di tentare la poesia»<sup>102</sup> e che ogni suo libro «è in primo luogo un esame di coscienza [...]. A ogni libro, a ogni occasione di libro, [...] si propone il problema generale, io e il mondo, e fa il punto».<sup>103</sup>

È però necessario introdurre alcune questioni più generali, prendendo in prestito le parole di Asor Rosa, utili ad inquadrare il discorso qui intrapreso sul percorso letterario di Elio Vittorini. Infatti, «la complessità (e anche l'eterogeneità) delle diverse suggestioni, che stanno alla base del fenomeno» neorealista vedono un «momento di saldatura» tra alcune tendenze dell'arte italiana, provenienti dagli anni Trenta e più attente a manifestare una rappresentazione critica del dato di realtà,<sup>104</sup> «e l'antifascismo ragionato dei gruppi d'opposizione», ciò accade ovviamente durante la Resistenza, la quale «trasforma una serie di episodi in un fenomeno di grande portata».<sup>105</sup>

Resistenza e antifascismo furono [...] decisivi per la formazione del neorealismo per altri due motivi: innanzitutto, essi sembravano aver creato una *dimensione* culturale nuova, uno *spazio* di azione per la cultura, mai precedentemente neanche sperati, attraverso la promozione a pubblico (almeno potenziale e sperata) di una massa sociale quasi completamente vergine, con la quale il rapporto linguistico non poteva più essere intrattenuto nei modi tradizionali; in secondo luogo, l'antifascismo si presentava come un *futuribile in atto*,

---

<sup>101</sup> SERGIO ANTONIELLI, *Il primo Vittorini* (1951), in *Aspetti e figure del novecento*, Parma, Guanda, 1955, p. 170.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>104</sup> Asor Rosa fa riferimento in modo particolare al gruppo di intellettuali e artisti legati alla rivista milanese «Corrente» (1938-1940), ma anche l'antifascismo letterario di Pavese e Vittorini, «la linea Tozzi-Palazzeschi-Bilenchi-Pratolini» e più in generale un «rilancio del movimento verista» e un «uso di Verga come fonte della poetica neorealista». Cfr. ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit., le citazioni qui in nota alle pp. 1604-1605. Si veda anche il capitolo *Nuova letteratura, nuovo antifascismo* (*ivi*, pp. 1577-1583). Le citazioni a testo a p. 1606.

<sup>105</sup> ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit. p. 1606.

sul quale la proiezione delle operazioni artistiche e letterarie poteva sperare di assumere, nella complessità del movimento vista come unità ideale, un carattere politicamente creativo, senza perdere le connotazioni estetiche originarie.<sup>106</sup>

Questi motivi, a detta dello stesso Asor Rosa, «si rivelarono ben presto in parte illusori», ma essi ebbero il merito di fornire una forte spinta alla «disposizione, ereditata della precedenti esperienze, a tentare una profonda ristrutturazione del linguaggio nel senso della realtà».<sup>107</sup>

L'opera di Vittorini è in questo senso paradigmatica, proprio perché nei presupposti teorici che precedono il testo di *Uomini e no* (e accompagnano il pieno successo letterario di *Conversazione in Sicilia*) è possibile individuare questa ricerca di una *profonda ristrutturazione del linguaggio* che anticipa alcune posizioni che saranno in seguito riespresse e aggiornate, sulle pagine di «Politecnico» in particolare, ma non solo, nel pieno dunque della stagione neorealista e che saranno determinanti per comprendere i motivi che porteranno l'autore a intervenire con profonde innovazioni per la nuova edizione del romanzo nel 1949.

Non è opportuno presentare qui una rassegna delle differenti posizioni critiche sulla cronologia del neorealismo, le quali, a seconda dell'impostazione e degli aspetti privilegiati, tendono a fare arretrare o a protrarre la sua durata.<sup>108</sup> Non c'è però dubbio che gli anni della lotta resistenziale (1943-1945) e quelli immediatamente successivi, fino al 1950, costituiscano il periodo centrale in cui la ricerca di una nuova modalità di costruzione dei testi letterari, al fine di attuare una nuova forma di comunicazione con un nuovo pubblico, è posta in modo più consapevole, assumendo proporzioni quantitativamente rilevanti.

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 1607 (corsivo nel testo).

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Cfr. al proposito SERGIO ANTONIELLI, *Sul neorealismo, venti anni dopo* (1973), in *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 123-13; ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit.; MARIA CORTI, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-98; GIOVANNI FALASCHI, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977; BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992; GIAN CARLO FERRETTI, *Introduzione al Neorealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974; *Neorealismo: poetiche e polemiche*, a cura di CLAUDIO MILANINI, Milano, Il Saggiatore, 1980.

È possibile forse affermare che ciò che più è distintivo nel termine Neorealismo sia il prefisso “neo-”, indicativo della nascita «a livello collettivo della coscienza di una rottura col passato politico e sociale, quindi di una necessità impellente del nuovo sul piano dei contenuti anche letterari, a livello di forma del contenuto e di forma dell’espressione».<sup>109</sup> Se, dunque, la spinta verso un’attenzione alla realtà sociale e collettiva, contro un eccessivo indugio nell’analisi della realtà interiore, individuale e privata, era promossa fin dagli anni Trenta (e Vittorini, con *Conversazione in Sicilia* in particolare, è tra i protagonisti di questa esigenza); se ad essa era consustanziale anche una spinta alla costruzione di forme letterarie più spiccatamente narrative,<sup>110</sup> è solo con gli anni che anticipano e seguono la fine del secondo conflitto mondiale in Italia che un’esigenza diversa di *comunicazione* è pienamente avvertita e ricercata e ciò è pienamente avvertibile fin dagli scritti vittoriniani che si vanno ora considerando.

In sostanza, si potrebbe dire che la guerra e la Resistenza abbiano funzionato sulla mentalità collettiva, in una certa misura, come un grande dispositivo di straniamento. A risulturne modificati sono alcuni suoi orientamenti e disposizioni generali. Si delineano in tal modo i dati di una trasformazione che tocca non solo il piano sociale, ma anche quello antropologico, e non può essere priva di conseguenze sull’immaginario della società del tempo. Sono fatti d’importanza centrale per questo discorso poiché costituiscono il punto di partenza immediato dell’esperienza neorealista, di una letteratura che si vuole “nuova”.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> CORTI, *Neorealismo*, cit., pp. 27-28.

<sup>110</sup> Falcetto citando la prefazione di Angioletti all’antologia *Scrittori nuovi*, curata da Enrico Falqui e Elio Vittorini e edita nel 1930 presso l’editore Carabba di Lanciano, che è vista – sia da Falcetto stesso che da Asor Rosa, come uno dei punti di riferimento per impostare la riflessione sulle origini della cultura neorealista – così commenta: «l’apertura di credito al romanzo viene dunque fatta con l’occhio sempre rivolto alla tradizione, e subordinandola allo stretto legame del genere con una dimensione quanto più possibile letteraria. [...] Si scorge qui una contraddizione che ancora una volta sta a indicare le difficoltà e le resistenze che incontra il processo [di avvicinamento degli scrittori alla forma romanzo]. Difficoltà forse non estranee alla scelta i molti fra quelli che diverranno i maggiori narratori degli anni successivi di non affrontare direttamente il romanzo, ma di scegliere all’esordio la formula della raccolta di racconti. È il caso, ad esempio, di Vittorini con il volume *Piccola borghesia* del 1931. / All’interesse per il romanzo si affianca, infatti, una nuova attenzione al racconto che si svincola così progressivamente dalla tendenza all’impressionismo lirico e alla divagazione saggistica (propria dell’atmosfera rondista) per acquistare una maggiore robustezza narrativa. [...] Quella degli anni Trenta è forse ancor più un letteratura di racconti che di romanzi»; FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., pp. 15-16.

<sup>111</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 78.



Si potrebbe ripercorrere con Maria Corti la storia del termine neorealismo,<sup>112</sup> per comprendere come esso inizi a essere utilizzato, con la consapevolezza di stare descrivendo un momento di produzione artistica nuova, a partire dal 1942, anno in cui il montatore cinematografico Mario Serandrei parla di *neorealismo* a proposito della tecnica di rappresentazione del film *Ossessione* di Luchino Visconti.<sup>113</sup> Il termine, dunque, proposto per descrivere un modo riconoscibilmente diverso di fare cinema, si estende rapidamente, «in modo autonomo rispetto al suo uso letterario negli anni Trenta»,<sup>114</sup> uso condiviso dallo stesso Vittorini, come vedremo, fino ad arrivare a descrivere un preciso momento della storia culturale italiana. Accanto al rivolgimento dei linguaggi artistici si pone ovviamente anche il maturare dei movimenti di opposizione politica e armata al fascismo, i quali pongono a loro volta le radici nel periodo precedente.

Siamo d'accordo con Ferretti<sup>115</sup> nel riconoscere che la nascita di un'opposizione al fascismo va cercata molto a monte e che, di conseguenza, i fermenti di rottura si sviluppano nel corso di tutto il ventennio fascista, ma questo non toglie che nel momento storico che ci interessa si sia prodotta una vera frattura nelle condizioni politiche per la cui la coscienza della rottura è genuina non solo, ma con radici nuove, resistenziali, donde il suo carattere più collettivo e legato a un generale processo liberatorio.<sup>116</sup>

Una definizione delle varie istanze sottese alla “questione neorealista”, forse onnicomprensiva, ma sicuramente non generica o semplificatrice può essere quella data poco oltre, sempre da Maria Corti:

il neorealismo è un modo di organizzarsi dell'esperienza storico-sociale di un momento della collettività italiana; di qui la sua funzione segnica in una tipologia della cultura italiana postbellica.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Cfr. CORTI, *Neorealismo*, cit., pp.28-29.

<sup>113</sup> L'informazione è fornita dallo stesso regista in un'intervista apparsa su «Rinascita», 24 aprile 1965, n. 17. Cit. da CORTI, *Neorealismo*, p. 29.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Cfr. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, cit., p. 138; FERRETTI, *Introduzione al neorealismo*, cit., p. 21.

<sup>116</sup> CORTI, *Neorealismo*, cit., p. 30.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 31.

Con la fine della seconda guerra mondiale si registra, infatti, l'emergere di un'esigenza tenuta a lungo compressa: il desiderio di «esprimere con segni ciò che accade».<sup>118</sup>

Il repentino vanire della coercizione e l'impulso (così lungamente represso) a “dire la verità” [...] hanno dato libera via, in Italia, al neorealismo.<sup>119</sup>

Il neorealismo, dunque, è innanzitutto un'«urgenza morale e conoscitiva» a cui si aggiungono «alcune influenze tecniche e talune incidenze più propriamente letterarie»:

il neorealismo viene ad assumere caratteristiche e forme determinate anche per quel tanto di “visto” che il cinematografo in genere, e dopo di esso il romanzo americano, gli hanno apportato.<sup>120</sup>

Non è questa la sede in cui approfondire il dibattito su cosa sia stato il neorealismo, su che cosa questa etichetta ormai invalsa nell'uso significhi; per questo si rimanda agli studi già ricordati più sopra.<sup>121</sup> È però evidente che parlando di *Uomini e no* di Elio Vittorini, «il primo commento di uno scrittore»<sup>122</sup> alla guerra e alla Resistenza, questa categoria interpretativa dei fatti culturali non può non essere considerata.

Vittorini, specialmente con *Uomini e no*, sembrò uno degli interpreti di questa stagione, di questo momento. *Uomini e no* era [...] il romanzo della libertà, il romanzo che descriveva la lotta clandestina in Milano, le rappresaglie dei tedeschi; e sullo sfondo [...] di questa lotta per la libertà, la lotta per la libertà sentimentale condotta dai due personaggi Enne 2 e Berta [...].<sup>123</sup>

Certo la fama “neorealista” di Vittorini è stata anticipata da *Conversazione in Sicilia* e, benché Maria Corti separi nettamente una «tematica» neorealista del romanzo vittoriniano da un «livello formale» che invece «con il neorealismo non ha nulla a che

---

<sup>118</sup> *Presentazione a Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, ERI, 1951, p. 5.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Vedi nota 8.

<sup>122</sup> BOMPIANI, *Via privata*, cit., pp. 216-217.

<sup>123</sup> ANTONIELLI, *Mi illumino d'immenso*, cit., p. 187.

fare»,<sup>124</sup> non si può però non valutare come il valore del romanzo del 1938 non fosse solo riconosciuto da un punto di vista etico, morale, in virtù della sua carica di pacata ma drammatica denuncia di una situazione politica, sociale e individuale che l'Italia stava attraversando. Si ricordi infatti come, nella ormai famosa prefazione di Italo Calvino per la nuova edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*, sia proposto il «triangolo: *I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi*», che è messo a fondamento di un'idea di scrittura in cui «il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza [...] per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo».<sup>125</sup>

Occorre dunque distinguere quella che è stata la ricerca personale e particolarissima di alcune personalità della storia letteraria italiana, dal «clima generale di un'epoca»,<sup>126</sup> caratterizzato da una forte spinta al rinnovamento culturale e da una forte spinta alla condivisione di storie. Per chi avrebbe compiuto in quegli anni e in quelli successivi un attento lavoro di rielaborazione delle forme e della lingua letteraria, opere come *Conversazione in Sicilia* (e *Paesi tuoi* di Pavese, per citare solo i due “maestri”)<sup>127</sup> sono state punti di riferimento imprescindibili proprio per quegli aspetti che possono essere giudicati i meno *neorealisti*, se si considera questo termine sulla base delle indicazioni di tendenza linguistica, sintattica e tematica fornite da Maria Corti nel suo già citato saggio.<sup>128</sup> Alcuni di tali aspetti (tra cui la forte tendenza lirico-simbolica) trapassarono – ad esempio, per quel che riguarda Vittorini – in *Uomini e no* e furono quelli maggiormente contestati dalla parte più ideologizzata o più impreparata della critica

<sup>124</sup> Cfr. CORTI, *Neorealismo*, cit., pp. 25-26.

<sup>125</sup> CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1187-1188.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 1185.

<sup>127</sup> A Vittorini, insieme a Pavese, è stato riconosciuto a pieno diritto il titolo di maestro di questa nuova spinta culturale, ma è chiaro come per entrambi non si è mai trattato di operare un recupero, una «riproposizione di una poetica naturalistica» (FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 47). «L'impegno per la costruzione di una “nuova” letteratura (legata a un interesse per il realismo e all'idea di una sua maggiore capacità d'intervento e incidenza nella vita del paese) che prende forma nei loro [di Vittorini e Pavese] scritti non si riduce alla semplice ripresa di un realismo naturalistico tradizionale. Il loro progetto letterario mostra una «matrice [...] lirica e simbolica» (Luperini), è animato da una «tensione espressivo-affettiva» (Contini).» (*ivi*, pp. 45-46).

<sup>128</sup> La Corti muove la sua analisi da scritti apparsi sia sulla stampa clandestina nel periodo 1943-1945, sia da pubblicazioni librarie e periodiche successive il termine della guerra, rivolgendosi programmaticamente ad autori minori o minimi, alle voci non anonime ma sconosciute, che in quel periodo di fervore fabulatorio emergevano con testimonianze, cronache, memorie, diari, racconti. Sui loro testi sono misurate alcune costanti formali, tematiche ed ideologiche, che sono fatte interagire con le produzioni di scrittori che già avevano avviato la loro ricerca narrativa nel decennio precedente e provenivano dunque da una formazione alla scrittura riconoscibile e identificabile. Questo procedimento di comparazione permette di evidenziare gli scarti che certi testi mostrano rispetto al sostrato di produzione spontanea, permettendo di collocarli senza dubbio alcuno nel campo propriamente letterario.

contemporanea (come vedremo nell'avvio del prossimo capitolo), la quale invece insisteva per un altro tipo di rappresentazione, maggiormente referenziale, e per un altro tipo di scrittura, meno letterariamente orientata.<sup>129</sup>

Intorno alle ambiguità e imprecisioni e approssimazioni del termine realismo/neorealismo Vittorini elabora un suo personale vocabolario in cui le parole non hanno un valore univoco e rigidamente codificato, ma mostrano il consolidarsi di una concezione del rapporto scrittura-realtà preciso e coerente – pur nelle accidentali contraddizioni. Proprio sul termine *naturalismo*, infatti, e sui suoi derivati terminologici o sinonimici, si è concentrata una grande parte della riflessione poetica dell'autore, fin dagli articoli dei primi anni Trenta.

Accanto alla questione della rappresentazione della realtà esterna c'è, ovviamente, la questione della rappresentazione della realtà interiore, dell'*io* individuale e intimo, a cui si è fatto riferimento nei precedenti capitoli. Si può già anticipare, dicendolo con Pavese, che «il narrare non è un fatto di realismo psicologico né naturalistico, ma di un disegno autonomo di eventi, creati secondo uno stile che è la realtà di chi racconta, unico personaggio insostituibile.»<sup>130</sup>

In relazione ad un tipo di realismo, quello degli anni Trenta, che con molta efficacia è definito da Falsetto «antropologico-esistenziale»,<sup>131</sup> è possibile ripercorrere le affermazioni di Vittorini, disseminate nei suoi numerosi articoli e interventi culturali, per riconoscerne la sua specificità e i termini chiave, intorno ai quali si addensano particolari e precisi nuclei semantici.

---

<sup>129</sup> Giovanni Falaschi fa notare al proposito come ci sia «una contraddizione interna» ad alcune opere letterarie (come il *Garofano rosso* di Vittorini o *Il capofabbrica* di Romano Bilenchi) che appaiono “di denuncia”, pur non essendo programmaticamente antifasciste; in seguito – afferma sempre il critico – con la svolta del 1936, «il lirismo, di varia matrice, ma certo opposta a per definizione a quella realistica, serve spesso ai fascisti di fronda come agli antifascisti per esprimere posizioni ideologiche non ortodosse o polemiche» (FALASCHI, *Realtà e retorica*, cit., p. 25).

<sup>130</sup> PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 229.

<sup>131</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 62.

## 7.2 *Realismo e naturalismo per Vittorini*

Proseguendo il percorso intorno alla ricerca poetica del Vittorini dei primi anni Trenta, è possibile mettere in luce come egli avesse ben individuato un forte nesso tra la capacità di uno scrittore diarista di analizzare analiticamente la propria realtà interiore e l'attitudine all'osservazione scientifica. Tale nesso è chiaramente esposto nel lungo articolo apparso in cinque puntate su «L'Italia Letteraria» tra il 29 novembre e il 27 dicembre 1931, dedicato a W.N.P. Barbellion e al suo *Journal of a Disappointed Man*,<sup>132</sup> il quale – secondo Vittorini – «tocca a segno nella sensibilità moderna»:<sup>133</sup>

Meravigliosa origine hanno i diari intimi, nelle nuvole dell'infanzia [...] W. N. P. Barbellion aveva tredici anni il giorno che destinò il migliore dei suoi quaderni, il più grosso e costoso, alla funzione di raccogliere osservazioni e fatti della storia naturale. [...] Barbellion ebbe la coscienza dell'intimità un po' più tardi; al principio, per qualche anno, egli tratta il suo diario da *journal par occasion* semplicemente come un ottimo mezzo di raccogliere, in forme di prime note, gli elementi delle sue ricerche naturalistiche.<sup>134</sup>

All'origine della scrittura intimistica c'è, dunque, in questo caso, non il desiderio della contemplazione del proprio sé e nemmeno la volontà di «cantarsi l'inno, erigersi il monumento»,<sup>135</sup> quanto un'abitudine rigorosa all'osservazione e alla classificazione. Barbellion è, infatti, attratto da ricerche di tipo naturalistico, i suoi primi quaderni testimoniano il suo interesse scientifico mediato però da una capacità di raccontare che sembra derivare dalla lettura dei diari di bordo o di viaggio:

---

<sup>132</sup> W.N.P. BARBELLION, *Journal of a disappointed man*, London, Chatto & Windus, 1919.

<sup>133</sup> ELIO VITTORINI, *Gloria di un genere: il diario intimo*, in «Il Mattino», edizione di Napoli, 30 giugno 1931, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 272-276. La citazione a p. 276.

<sup>134</sup> ELIO VITTORINI, *W. N. P. Barbellion*, in «L'Italia letteraria», a. III, n. 48, 29 novembre 1929, p. 6; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 338-357. La citazione a p. 338.

<sup>135</sup> VITTORINI, *Gloria di un genere: il diario intimo*, cit., p. 273.

La passione dell'Atlante penetrava per vie indirette nella sua fanciullezza ed egli considerava la storia naturale sotto aspetti quasi geografici, guardando animali e piante con gli occhi di un viaggiatore [...]. L'interesse scientifico ch'egli si proponeva resta così turbato, fin da quelle pagine primordiali, dal forte odore di sogno, direi di poesia [...]. Sembra che un Robinson Crusoe, un esploratore dei tropici o del polo, avesse scritto in piena avventura queste note commosse [...]. Le affermazioni si trasformano in impressioni, pigliano involontariamente una piega narrativa, cercano il fatto e il diarista si compiace di far sfoggio di una piccola prodezza, una monelleria. Senza accorgersene egli va sfiorando la vita interiore [...] Fino che il diario non perde la sua occasionalità d'osservazione naturalistica e non piglia un intimo corso, in maniera deliberata.<sup>136</sup>

Ancora una volta tutta la personale mitologia vittoriniana è dispiegata: lo stesso «odore di sogno e di poesia», di cui già si parla in queste righe scritte nel 1929, sarà il motore delle rappresentazioni delle terre sarde, nel passaggio dal *Quaderno* a *Viaggio in Sardegna*,<sup>137</sup> e – soprattutto – il mito incrollabile di Robinson Crusoe è già definito nel suo immutabile attributo: Robinson è l'uomo che trasforma delle azioni e dei fatti in narrazione, attraverso il filtro delle proprie «impressioni». È già questa, di per sé, la sintesi della prima concezione poetica di Vittorini, che mostra in che modo la realtà esterna e l'osservazione personale producano *racconto*. È la voce dell'io che narra a generare poesia.

L'articolo vittoriniano prosegue poi nella valutazione del percorso di Barbellion, il quale è stato costretto al mestiere paterno del reportage giornalistico, che lo allontana dalla sua vocazione naturalistica, ma gli permette di mantenere la sua inclinazione di autore che scrive restando nell'ordine del resoconto di fatti esterni. Eppure egli riesce a produrre, nell'ambito della scrittura personale, lo scarto necessario affinché il «diario acquisti automaticamente una funzione letteraria, diventando fine a se stesso, arte».<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>137</sup> «L'opera [*Viaggio in Sardegna*], scritta di getto [...] rivelava insomma, già nel 1932, quella disposizione vittoriniana (che si organizzerà come una costante della sua narrativa) a trasfigurare in simboli, figure momenti oggetti e cogliere di essi [...] sapori voci profumi.» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un'infanzia»*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 73°, serie VII, 1969, pp. 425-431. La citazione a p. 426).

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 343. Barbellion, quindi, «Riesce a vedere nel diario [...] un genere letterario [...]», *ibidem*.

Egli inaugura «un nuovo rapporto, del tutto intellettuale» con la pagina scritta, «nel quale il diarista ha la parte orgogliosa del creatore»:

Ci si trova dinanzi a un libro vario e scintillante, nel quale la vita si mostra in tutte le sue sfumature divenute quasi fatti [...] non è forse privo di significato che proprio in Joyce Barbellion creda di trovare, più tardi, a *Journal* concluso, il risolutore sereno del caos ch'egli s'era sforzato di rendere. [...] «Il mio diario ospita ogni sorta di avvenimenti della mia anima» dice; ecco propriamente la sua parte conquistata studiando la natura, *naturalising*.<sup>139</sup>

Il riferimento a Joyce non è solo dovuto alla citazione che ne fa lo stesso Barbellion, ma – inserito in questo contesto – conferma come per Vittorini ci siano due linee di rappresentazione dell'interiorità, una che vede al proprio vertice Proust, da cui discende la terminologia legata alla categoria della contemplazione; e la seconda, che discende (o si imparenta) con Joyce, e che invece ha un'origine *scientifica*:

Allora la letteratura psicanalitica, accampata sul postulato dello stato di grazia del fanciullo, racchiusa entro i limiti di una qualità morbosa di conoscenza, poteva dirsi conclusa nell'opera di Proust?

Ci sarebbe stato, forse, Joyce. Ma Joyce, Dio mio, svela subito tutt'altre qualità che lo tagliano fuori senz'altro da questo genere di letteratura.

Non si tratta più, nella sua opera, di tempo e di contemplazione del mondo. Non si tratta di scoprire per nulla uno stato di grazia. Egli accorre all'uomo così com'è a una formazione grezza dei sentimenti, a una profondità che si può anche chiamare bassezza [...].<sup>140</sup>

Vittorini accusa Joyce di avere lasciato la rappresentazione dell'animo umano, dei pensieri, allo stesso stadio caotico in cui si trova nella dimensione del vissuto: non ha prodotto un distanziamento e un riordino stilistico che è invece necessario per potere conoscere attraverso la letteratura. Infatti è una carenza di letterarietà che è rimproverata a Joyce.

---

<sup>139</sup> *Ivi*, pp. 344-345.

<sup>140</sup> ELIO VITTORINI, *Svevo, «Marcel», Zeno*, in «La Stampa», 27 settembre 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 114-119. La citazione a p. 115.

La psicoanalisi gli passa un metodo di cui avrebbe potuto, del resto fare benissimo a meno di servirsi, senza pertanto esulare di una linea dal suo proposito e dai suoi risultati di rappresentazione.

In questo campo la sua testimonianza è soltanto stabilita scientificamente. Non letteraria. E dovrebbe essere chiaro che nella storia della letteratura, egli appartiene a una corrente ben vecchia, ben provata, dove certo dovrà rassegnarsi a figurare tardo e sottile epigono accanto agli onorati scanni di Dostoweschy [sic.], Zola<sup>141</sup>

Nella prospettiva di Vittorini, l'immaginazione di Joyce è la stessa del medico Rabelais, fondata scientificamente, che non si alza verso la poesia:

Il suo mondo proviene dunque da una mente chirurgica, anatomica, sperimentale; la quale per passare ad attitudini psicoanalitiche, *ulissiane*, non ha, io credo, che da mettersi su un piano di intelligenza, piuttosto che di fantasia.<sup>142</sup>

Questa personale classificazione che Vittorini compie degli autori e dei loro testi sarebbe sterile se non conducesse direttamente nel cuore della sua concezione di letteratura e di scrittura. Nel celeberrimo saggio del 1933, *Realisti e lirici*, egli affronta, come è noto, un nucleo centrale della sua prima idea di letteratura; sotto i due aggettivi che danno il titolo all'intervento si possono ricondurre diverse definizioni, ma Vittorini, ci dice:

Io li distinguo così:

Quelli che leggendoli, mi fanno pensare «ecco è proprio vero», e che cioè mi danno la conferma di come in genere è nella vita.

Quelli che mi fanno pensare «perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così», e che cioè mi rivelano un nuovo e particolare «come è nella vita».<sup>143</sup>

Ed è subito chiaro a quali va la preferenza del giovane critico:

---

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> ELIO VITTORINI, *Joyce e Rabelais*, in «La Stampa», 23 agosto 1929, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 100-105. La citazione a p. 104.

<sup>143</sup> ELIO VITTORINI, *Realisti e lirici*, in «Il Bargello», a. v, n. 53, 31 dicembre 1933, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit. p. 697.



Si capisce che non esito a porre questi ultimi assai al di sopra dei primi, e se la parola scrittore riesce ad avere una risonanza commovente dentro di me non mi capita altro che nel pensare a qualcuno di questi ultimi: a Dostoievskij, ho detto, oppure a Henry James, Choderlos de Laclos, Tozzi, Alain-Forunier...

[...] ognuno dei quali arricchisce di una direzione speciale la nostra sensibilità; essi riescono a farci vedere le cose come non le avevamo mai viste, a farcele capire come non credevamo possibile che si arrivasse a capire; e dai loro libri avremo appreso a conoscere il mondo tutto daccapo, avremo acquistato in umanità, avremo dentro una parola intima di più per accettare e respingere.<sup>144</sup>

Alcune considerazioni. Innanzitutto è utile sottolineare come i testi di Dostoevskij, pur essendo stati considerati in un primo tempo come scientifici, naturalistici, siano ora valutati come lirici. Questo piccolo dato permette di riflettere in modo più circostanziato sull'assiologia letteraria di Vittorini: una valutazione che concerne le tecniche di scrittura non condiziona necessariamente il giudizio sulla resa *poetica* di un testo. Lo stesso *Journal* di Barbellion, pur prendendo le mosse da una registrazione naturalistica del mondo, riesce a raggiungere un'intimità di espressione che lo porta nel dominio dell'arte. Il giudizio di Vittorini discende, dunque, da un percorso chiaro, dalla valutazione, cioè, del modo in cui lo scrittore rielabora l'oggetto della narrazione e, di conseguenza, dal modo in cui è progettato l'incontro tra lettore e testo. E tale incontro, per il giovane Vittorini, è necessario avvenga affinché si produca un nuovo modo di percepire il mondo all'interno di una dimensione primariamente sentimentale e psicologica:

Lirici [sono] quegli iddii che moltiplicano la nostra moralità, la nostra sensibilità e che dinanzi a quello che sentono i loro personaggi ci fanno gridare, «come è vero e non lo sapevamo».<sup>145</sup>

Se questo incontro avviene, e se avviene in questo modo, l'opera assurge alla dimensione della *poesia*, ed è foriera di *verità* profonde; altrimenti il testo resta su un piano di racconto utile e serio (di «documento», dirà Vittorini più tardi nella *Prefazione* al

---

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 698.

Garofano), ma che non riesce ad andare oltre, a sfondare il piano della referenzialità per raggiungere lo spazio di una «nuova comprensione umana».<sup>146</sup>

Questa riflessione è utile per non porre una semplicistica ed errata equazione “intimità-movimenti del cuore-lirismo-poesia” che comporterebbe, per opposizione, la creazione di un’altra equivalenza “naturalismo-realismo-referenzialità-informazione”.

L’errore sta proprio nel considerare equivalenti – nella concezione di Vittorini – i termini *naturalismo* e *realismo*: le due parole invece non sono affatto intercambiabili e sovrapponibili. Una resa letteraria che parte e si ferma a una descrizione naturalistica delle cose (è il caso di un certo Ottocento francese, Balzac e Zola *in primis*, il Verga italiano, come ben mette in luce anche *Scarico di coscienza*, insieme a Manzoni)<sup>147</sup> ottiene sempre un giudizio limitativo e lo stesso accade, si è visto, per Joyce: egli porta nella mente del soggetto narrato lo stesso tipo di attenzione classificatoria e da vivisezione che i primi hanno portato sulla società. Quello che non si è generato nell’*Ulisse* è lo *stato di grazia*, e le cause di questa mancanza sono chiaramente identificate da Vittorini:

se [Joyce] si fosse tenuto a una ricerca del tempo, com’è capitale nella letteratura psicoanalitica, avrebbe anche potuto aprire, di essa, un secondo glorioso stadio, legandolo al suo nome, lo stadio dell’attività psichica dell’uomo adulto, della «grazia» ulissiana.<sup>148</sup>

Invece

in Joyce, su una vicenda semplice, su un caso quasi sentimentale, semplicemente psicologico, qual è il risveglio mattutino di un uomo,

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> ELIO VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L’Italia letteraria», a. I, n. 28, 13 ottobre 1929, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 121-125. Il riferimento a Verga (*ivi*, p. 124) non è esplicitamente declinato in termini di avversione al suo naturalismo/verismo, ma le affermazioni del giovane Vittorini sono volte a dichiarare la diversa direzione da lui intrapresa. Il confronto che Vittorini instaura con i testi verghiani meriterebbe un discorso molto articolato che non può essere affrontato in questa sede; ci si limita dunque a ricordare come all’inizio degli anni Sessanta, in un clima completamente differente, l’autore giunge a parlare del «nostro schifosissimo Verga» come del «più reazionario tra gli scrittori moderni» (ELIO VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per un’ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 77). Anche la critica non ha approfondito la questione in modo particolare, ma, per alcune prime indicazioni, si può rimandare a ESPOSITO, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., pp. 36-41.

<sup>148</sup> VITTORINI, *Svevo, «Marcel», Zeno*, cit., pp. 115-116.

opera effetti capillari e infinitesimali, risultati divisionistici, illusioni tenebrose, mostruose all'incontrario, in una complessione fantastica di calcoli tirati all'atomo, alla cellula, alla composizione estremamente chimica del pensiero.<sup>149</sup>

È dunque la modalità della rappresentazione del tempo sulla pagina che condiziona la resa letteraria del testo: nell'*Ulisse* non è messo in moto il procedimento evocativo che invece è la sostanza rappresentativa della *Recherche*. La separazione tra *realisti* e *lirici* non investe quindi, di per sé, la questione della rappresentazione realistica, e lo stesso Proust propone un'analisi realistica, declinata però in chiave memorialistica: è l'attenzione a una realtà interiore e ai suoi movimenti. Secondo Vittorini, però, se quest'attenzione non si "slarga" in poesia, il testo non raggiunge la piena maturità letteraria. Tale maturità si indentifica con la possibilità di trovare all'interno del testo un significato che lo oltrepassi, che dia al lettore un di più di conoscenza su se stesso e sul mondo. E questa possibilità è concessa anche alla narrazione prodotta dalla fantasia chirurgica di Rabelais:

si potrebbe giungere a considerare il *Gargantua et Pantagruel* come un esercizio grottesco fatto su temi scientifici, di parabole a fondo istruttivo; [...] come qualcosa di tendenzioso e di utopistico nel campo delle scienze politico-religiose, da iscriversi senz'altro a fianco delle varie *Città del Sole*, *Utopie*, *Repubbliche Ideali* [...].<sup>150</sup>

Ma ciò può darsi solo attraverso il dispiegamento di strumenti stilistici, attraverso un uso poetico della parola e la composizione della frase, così che possano aprire a uno spazio ulteriore, a un'altra dimensione che diviene «reale due volte»,<sup>151</sup> una «duplice realtà»<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> VITTORINI, *Joyce e Rabelais*, cit., p. 105.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>151</sup> VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 66.

<sup>152</sup> VITTORINI, *Caterina Mansfield*, cit., p. 532.

### 7.3 *Verismo e leggenda*

Nell'inchiesta del 1951 sul neorealismo, Carlo Bo chiede a Vittorini se riconosca l'influenza da lui avuta (e da molti attribuita alle sue traduzioni dall'americano), sulla letteratura della stagione del neorealismo. Così replica Vittorini:

In questo campo [...] non ho avuto un'influenza sui giovani per quello che ho tradotto ma per il modo in cui ho tradotto. E poi per le opinioni manifestate sia implicitamente che esplicitamente nella mia antologia di letteratura americana. Invece come testi penso che abbiano avuto influenza e che abbiano addirittura contribuito a determinare il mondo dei più giovani tra i nostri narratori *La via del tabacco* di Caldwell, *Uomini e topi* di Steinbeck e i romanzi sociali dello stesso Steinbeck.<sup>153</sup>

Questo, dunque, un primo bilancio retrospettivo di Vittorini, nella valutazione dell'importanza del proprio ruolo nella trasmissione della letteratura americana. Per quanto riguarda però l'effettiva ricezione delle note poste a corredo dell'antologia<sup>154</sup> occorre ricordare come esse non siano state pubblicate nella loro primitiva forma fino agli

---

<sup>153</sup> *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, ERI, 1951, p. 29.

<sup>154</sup> Non ci si soffermerà nuovamente sulla vicenda editoriale dell'antologia, limitandosi a dare qui in nota i fondamentali riferimenti bibliografici in cui è possibile trovare dettagliati resoconti e commenti critici: si vedano, innanzitutto, le precise e analitiche note di RAFFAELLA RODONDI inserite in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 162-177, poste a corredo delle note introduttive alle sezioni dell'antologia *Americana* (ivi, pp. 129-162); si veda poi SERGIO PAUTASSO, *L'avventura americana*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 1049-1059; GIUSEPPE MANACORDA, *Come fu pubblicata «Americana»*, in *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di PAOLO MARIO SIPALA e ERMANNINO SCUDERI, Catania, Greco, 1978, pp. 63-68; EDOARDO ESPOSITO, *Per la storia di Americana*, 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. 31-44; CLAUDIO GORLIER, *L'alternativa americana*, in ELIO VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 2012, pp. VII-XVIII; GIUSEPPE ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, ivi, pp. XIX-XXXVI.

anni Cinquanta, prima in rivista,<sup>155</sup> poi in *Diario in pubblico*.<sup>156</sup> La lettura che sarà proposta nei prossimi paragrafi, dunque, ha il solo scopo di ripercorre una delle tappe determinanti nell'evoluzione della concezione di scrittura letteraria di Elio Vittorini tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, ma non è valida se si tiene conto della "ricezione" coeva: la prima storia della letteratura americana, a paternità interamente vittoriniana, che raggiunge il pubblico è quella proposta sulle pagine di «Politecnico», tra il 1945 e il 1946, ed è già una rivisitazione di quanto scritto tra il 1940<sup>157</sup> e il 1942. Su questa "revisione" del mito americano,<sup>158</sup> si tornerà successivamente, ma è bene che sia chiaro fin da ora che furono quei lunghi articoli a influire sull'elaborazione delle narrazioni sorte dalla stagione neorealista e non le pagine di cui si darà ora lettura. Edoardo Esposito, infatti, chiarisce apertamente come «gli autori antologizzati vennero inevitabilmente letti secondo l'ottica di Cecchi»,<sup>159</sup> che aveva preparato delle nuove introduzioni, approvate dalla censura fascista.

La questione del realismo, dopo essere stata affrontata negli articoli degli anni Trenta è ripresa all'interno dei paragrafi che avrebbero dovuto introdurre le sezioni dell'antologia *Americana* per l'edizione del 1942, nella collana Pantheon di Bompiani. In questo caso il vocabolario di Vittorini sembrerebbe subire uno spostamento – che risulterà essere, poi, solo apparente – a conferma della non sistematicità della sua riflessione, la quale è coerente nella sostanza assiologica, ma non sempre rigorosa nell'impostazione. Intorno alla definizione di *realismo*, la questione si fa, infatti, particolarmente complessa, soprattutto se si tenta di ripercorrerne l'evoluzione diacronica. Per costruire un discorso che sia chiaro e che sciolga anche le asimmetrie delle definizioni di Vittorini, si consideri valido e stabile quanto detto fin qui: ossia che *naturalismo* e *realismo* non sono due termini tra loro intercambiabili, ma – al contrario – indichino due diversi modi di

<sup>155</sup> ELIO VITTORINI, *Nascita della letteratura americana*, «Prospetti», n. 8, estate 1954, pp. 103-121 (la pubblicazione delle prime cinque sezioni corsive è preceduta da un'avvertenza dell'autore, che riassume la storia del testo e le ragioni della tardiva ripresa); ELIO VITTORINI, *Secondo tempo della letteratura americana*, «Prospetti», n. 15, primavera 1956, pp. 142-155 (sono pubblicate le altre note con l'esclusione di quella intitolata *Nuova leggenda*).

<sup>156</sup> ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 104-116, 117-129, 132-151.

<sup>157</sup> Come termine *a quo* per l'avvio del progetto dell'antologia si considera la lettera di Vittorini a Valentino Bompiani – Firenze, 5 maggio 1940, in cui è presente un primo accenno significativo al lavoro di lettura di testi di scrittori americani appositamente per quello scopo (cfr. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 102).

<sup>158</sup> Su questo si veda nel prossimo capitolo i paragrafi 8.4 e 8.5.

<sup>159</sup> ESPOSITO, *Maestri cercando*, cit., pp. 95-96.

rappresentare la realtà in termini artistici e letterari, il primo senza suggerire un di più di senso che possa superare la pur meritoria sintesi mimetica e il secondo invece che possa aprire al territorio della *poesia*, del *lirismo* e quindi, di lì portare, alla *verità*.

Per meglio comprendere in che modo la riflessione intorno alle modalità della rappresentazione è portata avanti tra i corsivi di *Americana*, occorre cogliere l'andamento altalenante dell'evoluzione di questa storia letteraria, così come viene letta da Vittorini.

Sulla campata temporale che va dalla fine del Settecento alla metà del Novecento, sono individuate due fasi tra loro speculari: la prima ottocentesca e la seconda novecentesca, entrambe caratterizzate dal passaggio da forme di narrazione che conquistano l'aggettivo «classiche», a forme che questa classicità amplificano in termini epici, di «leggenda». Per quanto riguarda la prima epoca, dopo «le origini» settecentesche, i nomi di Poe, Hawthorne e Melville assurgono al rango di «classici»; ad essi segue – appunto – la «nascita della leggenda», acme delle acquisizioni raggiunte dalla scrittura dei precedenti narratori, il cui nome di riferimento è Mark Twain. Segue un periodo di «rivolgimento», in cui le conquiste ottenute, da una parte si inaridiscono, dall'altra si banalizzano, e in generale si crea un momento di stallo in cui nulla si crea che possa mettere in atto uno scarto. In questa fase, per il discorso che qui interessa, si colloca l'attività di alcuni autori che vengono posti sotto l'etichetta di «Leggenda e verismo». *Verismo* è un termine poco usato da Vittorini e stupisce, forse, di trovarlo nel titolo: il rimando più istintivo è – come si accennava – al Verga di *Scarico di coscienza* (1929), a cui un poco si guarda ma con «la certezza di essere diversi da lui».<sup>160</sup> Nel caso specifico di *Americana*, però, Vittorini stesso allontana la terminologia dal suo ipotetico valore specifico, per riportarla in termini generali:

*Il verismo (e qui dico il verismo in genere: insomma il realismo)*<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> VITTORINI, *Scarico di coscienza*, cit., p. 124.

<sup>161</sup> ELIO VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana. Raccolta di narratori*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1968. Questa edizione del 1968 recupera completamente l'impostazione della raccolta di scrittori americani così come era stata concepita nel 1940 dal suo curatore. Essa, però, «rispecchia fedelmente la prima forma dell'antologia» (cfr. RODONDI, note a *Americana* in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 162) solo da un punto di vista testuale, mentre manca totalmente l'apparato iconografico di fotografie, le quali, progettate da Vittorini, compaiono anche nell'edizione del 1942 curata da Emilio Cecchi. Dall'edizione del 1968 si citerà sempre. In questo caso la citazione è a p. 417.

Ma si ritorni al percorso diacronico dell'evoluzione delle forme letterarie americane: cosa accade dunque alla letteratura che era riuscita a produrre dopo la stagione dei classici, la leggenda? Essa tenta di trovare strutture in cui rendersi più popolare e la prima forma in un qualche modo artistica, già pronta, che funzioni da modello, è la «canzone di gesta», la letteratura picaresca, attraverso la quale si avvia un'«opera inconscia di rielaborazione istintiva dei nuovi valori stabiliti dai classici».<sup>162</sup> Del resto proprio intorno alla celebrazione delle imprese del «figlio dell'Ovest, simbolo di uomo nuovo»,<sup>163</sup> era sorta la leggenda. Ora «*la leggenda si sposta verso l'anonimo o decade in un romanzesco artificioso che risponde sempre meno al suo compito storico*».<sup>164</sup>

Il decadimento permette però, «nell'anonimo», di acquistare «il lirismo proprio dell'espressione popolare»,<sup>165</sup> di intravedere una positiva direzione di sviluppo che avrebbe potuto produrre una nuova maturazione della forma artistica in questione:

*Bisognava, dunque, se l'opera di rielaborazione istintiva doveva continuare, che la «canzone di gesta» si trasferisse in qualcos'altro di culturalmente già pronto e alla mano, o che intervenisse un rivolgimento poetico, un rivolgimento delle forme tale da permettere di seguirla nel lirismo anonimo e trasformare l'anonimo in cultura.*

Per assolvere questo complesso compito non ci sono, in quel momento della storia della letteratura americana, «giovani ingegni di primordine» e «Così avvenne ciò che era più facile», ossia che la canzone di gesta si trasferisse nella cultura più «alla mano», già pronta e diffusa, di derivazione europea, che era quella del *naturalismo*.<sup>166</sup> Qui è interessante notare come la cultura del naturalismo viene fatta risalire all'introduzione negli Stati Uniti, nel 1870, della dottrina evolucionista di Darwin, la quale mette in circolo – negli stati sociali mediamente acculturati del paese – una forma di «critica scientifica» che soppianta la «critica trascendentalista» che proveniva da Emerson.

---

<sup>162</sup> VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, 1968, cit., p. 414.

<sup>163</sup> VITTORINI, *Nascita della leggenda*, in *Americana*, 1968, cit., p. 245.

<sup>164</sup> VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, 1968, cit., p. 414.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Tutte le citazioni di questo paragrafo si trovano in VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, 1968, cit., p. 415.

Vittorini aveva, infatti, dichiarato il proprio favore intellettuale alle concezioni emersoniane dell'uomo e della conoscenza – affiancate a quelle di Henry Thoreau – tratteggiando un ritratto del filosofo con caratteristiche quasi autobiografiche:

*Ralph Waldo Emerson non si contentava di assimilare il pensiero contemporaneo; egli si appropriava direttamente di Platone, Plotino, Montaigne, e tutto ciò che di ancora contemporaneo esisteva in ogni antico. Idem, Henry Thoreau meditava sui testi greci discutendone tra sé nel diario che fu insieme sua vita e sua opera, e svolgeva una continua revisione dei valori, sceglieva tra i molti succhi che formavano la linfa cosciente dell'uomo. Ma l'assimilazione, alla fine, aveva un vero effetto espressivo, in essi: era, alla fine, come da tanto cercava di essere, espressione. Piena alla fine, assoluta: espressione per assimilazione. [...] La teoria di Emerson sull'arte come manifestazione di esperienza e scoperta superiore di verità è attuale, nel fondamento, ancora oggi.*<sup>167</sup>

Il rapporto con Emerson potrebbe probabilmente essere indagato maggiormente ma basti qui accennare al fatto che Vittorini possa avere dedotto dalle sue opere alcune immagini, terminologie, e aggiunge come la visione del filosofo americano possa avere ispirato – almeno parzialmente – quella vittoriniana, oppure, cosa più probabile, come Vittorini abbia trovato nelle parole di Emerson conferma di proprie concezioni autonomamente maturate.

Per gli scrittori che seguono la «legghenda», proseguire nella direzione tratteggiata da Emerson – la cui importanza, non a caso, è posta in risalto nel capitolo in cui si parla anche degli scrittori «classici» – avrebbe significato inserirsi nella via della ricerca della verità attraverso la ricerca della poesia, del «rivolgimento poetico». La non alta statura intellettuale di quei narratori, però, non lo permette; essi dunque ripiegano su quanto iniziava ad essere conoscenza comune, pretendendo di fornire una «verità» che invece ne aveva solo le apparenze:

*Il verismo [...] ha mostrato, volendo essere «la verità», il vero processo psicologico per mezzo del quale gli uomini reagiscono alle cose reali della vita quotidiana. Questo ha mostrato; e questo non*

---

<sup>167</sup> VITTORINI, *I classici*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 41-42.



*porta, in effetti, nulla di propriamente nuovo per la coscienza umana. Dà all'uomo un metodo molto efficace di elaborazione istintiva; ma può rientrare in un mondo di preesistenti verità come in un mondo di verità ancora sotto pressione.*<sup>168</sup>

Traducendo le metafore vittoriniane, tutto ciò significa che la «canzone di gesta» e la tecnica verista/realista (nell'*omissis* della citazione qui sopra è presente la già citata equivalenza verismo-realismo) potrebbe condurre a un di più di conoscenza se compisse lo sforzo e se avesse la capacità di inserirsi nell'attrito delle *verità sotto pressione*; ma, più facilmente, tale forma letteraria ricade in una modalità di rappresentazione naturalistica<sup>169</sup> che – pur muovendosi sul piano di un'indagine psicologica – non produce nessuna «scoperta umana». <sup>170</sup> È lo stesso limite dell'opera di Joyce, così come era stato individuato negli anni Trenta.

La «rielaborazione istintiva dei valori indicati da Poe, Hawthorne e Melville»<sup>171</sup> si stava dunque completando, ma non in una direzione di superamento e amplificazione, ma anzi in una riduzione in tono minore, che ha avuto come effetto la proposta di un'attenzione artistica anche su vicende minime, ma che di esse è riuscita a produrre solo bozzetto, curiosità, non poesia.

*E la leggenda americana, con la trasposizione verista, aveva eletto ad eroe il «piccolo infelice» di dappertutto, annettendosi, in lettere minuscole, le città dai molti milioni di abitanti, e la cittadina di provincia, e la campagna qualunque, facendo così petizione perché venisse estesa al comune mortale quella «tolleranza» che gli Dei, come dicevano gli antichi poeti tragici, avevano un tempo per i re soltanto.*<sup>172</sup>

Dentro i brani citati fin qui è possibile recuperare le origini e la formazione di un vocabolario che fa comprendere in modo inequivocabile come le riflessioni che Vittorini sta portando avanti nei corsivi dell'antologia americana siano concime per il terreno

---

<sup>168</sup> VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, 1968, cit., p. 417. La messa in rilievo, con l'uso del tondo, di alcune parole è data nel testo originale.

<sup>169</sup> Naturalismo è dunque qui un termine che non può essere scambiato con gli altri due.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>172</sup> VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, 1968, cit., p. 418.

intellettuale nel quale sorgerà *Uomini e no*.<sup>173</sup> La spia più evidente è la relazione sottintesa tra una ricerca artistica e letteraria che prenda per oggetto il «processo psicologico» dell'uomo e che lavori per la realizzazione di una «scoperta umana». Sono le parole che appaiono nella nota al testo posta dall'autore al termine del romanzo del 1945:

*In arte [...] tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana.*<sup>174</sup>

La storia della letteratura americana è dunque qualcosa di più di un manifesto della libertà contro il fascismo e, ancora, non è solo una magnifica trattazione che diviene racconto, romanzo. O meglio, è racconto e romanzo, ma di una ricerca poetica – come appunto afferma Pavese nella nota lettera del 27 maggio 1942 – della riflessione sull'evoluzione delle forme del linguaggio letterario.

---

<sup>173</sup> Sia qui solo accennato come la struttura alterna tra corsivi riflessivi e toni diegetici corrisponde alla struttura di *Americana*, in cui i brani di ricordo, di inquadramento storico e di analisi critica siano composti tipograficamente in corsivo (impostazione mantenuta nell'edizione del 1968, ma era quella di tutte antologia della collana «Pantheon», fin dai primi anni Quaranta), rispetto ai brani narrativi, composti in tondo.

<sup>174</sup> VITTORINI, *Nota a Uomini e no*, 1945, cit., p. 265.

## 7.4 *La ricerca di un nuovo linguaggio dopo la "classicità" di Conversazione in Sicilia*

*Il linguaggio, questo modo di intendere l'uomo che, rinnovandosi,  
mutando, scopre il resto dell'uomo [...].*<sup>175</sup>

Come è noto i corsivi di accompagnamento ai testi scelti per l'antologia *Americana* prendono il loro avvio dagli «astratti furori» dei padri pellegrini, che coincidono moralmente con la condizione di Silvestro.<sup>176</sup> Il commento di Pavese, testimoniato dalla lettera del 27 maggio 1942, permette di valutare questo richiamo in termini più ampi:

Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci [la storia della letteratura americana] con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la *Convers. in S.* In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letter. mondiale (quella letter. mondiale che è implicita, in universalità, in quella letteratura americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ. si è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto | e che tu ci racconti.<sup>177</sup>

La data della lettera rende evidente come per Pavese – fra i pochi ad avere avuto modo di leggere, allora, quelle note introduttive –<sup>178</sup> il discorso di Vittorini avesse per

---

<sup>175</sup> VITTORINI, *Eccentrici, una parentesi*, in *Americana*, 1968, cit., p. 664 (sottolineatura in tondo nel testo).

<sup>176</sup> «Sembra che i Padri Pellegrini fossero venuti dall'Europa pieni di delusione e stanchezza; per finire, non per cominciare. Delusi del mondo non volevano più il mondo: solo astratti furori li agitavano [...]. Ma lì, su quelle coste coperte di alberi dal legno duro, era di nuovo il mondo: lo videro e furono di nuovo nel mondo, accettando, poi anche ringraziando, e dalla stanchezza passarono via via alla baldanza, alla fede.»; VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 2-3. Accanto agli «astratti furori», si trovano pienamente operanti altri elementi fondanti il pantheon iconografico e valoriale di Vittorini: il mito di Robinson Crusoe, metonimicamente presente nella durezza del legno degli alberi, e il passaggio alla «fede», che richiama il percorso dei suoi protagonisti, da Silvestro a Enne 2, il personaggio che ha posto « al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo» (*Nota a Uomini e no*, 1945, cit, p. 165).

<sup>177</sup> CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 238.

<sup>178</sup> Cfr. ELIO VITTORINI, *Avvertenza a Nascita della letteratura americana*, «Prospetti», 1954, cit.: «l'editore dovette distruggere la tiratura [dell'edizione di *Americana* con i capitoli introduttivi di Vittorini] e

conclusione *Conversazione in Sicilia*, nelle sue definitive edizioni Parenti e Bompiani, pubblicate entrambe nel 1941. Osservando le cose da una distanza maggiore e avendo consapevolezza dell'evoluzione del percorso intellettuale e di scrittura di Vittorini, è possibile però affermare che *Conversazione* sia, da un lato – soprattutto da un punto di vista cronologico, per quanto riguarda i tempi di composizione e revisione del testo –, la «conclusione» narrativa delle riflessioni teoriche condotte all'interno delle note vittoriniane ad *Americana*, ma come, dall'altro, essa possa essere considerata invece solo una tappa dell'evoluzione della scrittura dell'autore, il quale sta cercando di trovare una forma di linguaggio che gli permetta di compiere un ulteriore passo in avanti. Come afferma Giuseppe Zaccaria, infatti, «*Americana*, pur riferendosi agli stessi problemi» di *Conversazione in Sicilia*, «consente di superare questa [sua] dimensione chiusa e soffocante, riaffermando le esigenze di vita e additandone le speranze di rinnovamento».<sup>179</sup>

La storia della letteratura americana secondo Vittorini nasce sugli *astratti furori* e su di essi nasce anche la narrativa matura di Vittorini; gli scrittori americani compiono il percorso che è quello stesso del giovane scrittore siciliano, percorso espresso in modo privilegiato – come già si è visto – attraverso la descrizione dell'atteggiamento intellettuale di Emerson, il cui pensiero, non senza conseguenze, è posto alla base della realizzazione delle opere *classiche* dell'ottocento americano. Si è già detto che i nomi coinvolti sono quelli di Poe, Hawthorne e Melville, ma quali caratteristiche hanno i loro testi? Innanzitutto, fra la letteratura delle «origini», il primo scrittore americano degno di essere citato, e che «anticipa Poe»,<sup>180</sup> è Washington Irving, il quale scrive «quadretti pittoreschi in ottima prosa tradizionale» in cui

*l'osservazione amena è condotta sotto l'incombenza di un grido  
d'orrore che potrebbe scoppiare e non scoppia. Se il grido fosse  
scoppiato Irving sarebbe ricaduto nel «gotico» di quella letteratura*

---

mettere in commercio una nuova tiratura che non li conteneva più. Della prima io potei salvare cinque copie in sedicesimi sciolti, ma una sola di esse è sopravvissuta alle vicende della guerra, e precisamente una che avevo regalata a Cesare Pavese». L'avvertenza è ora integralmente ripresa in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 171 (da qui la citazione).

<sup>179</sup> ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, cit., p. XXIX.

<sup>180</sup> VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., p. 5.

*tedesca da cui tanto aveva preso. Invece il grido non è scoppiato, e così il personaggio resta un'apparizione [...].*<sup>181</sup>

Sullo stesso grido trattenuto sono composte le opere filosofiche di Emerson e Thoreau, le quali a loro volta devono essere superate in senso di esplicita concretezza:

[Emerson e Thoreau] *parlarono freddamente, col ghiaccio sulle labbra. La forte voce nuova si alzò in essi con ruggiti metafisici, senza scoprir la fiera. E arricchirono la coscienza umana solo in intelletto e non nel sangue: l'arricchirono di astratti furori.*

Questi furono i loro limiti:

*non seppero, pur proclamando la necessità di liberare l'uomo, insegnare altro che passiva difesa, e separazione, astrazione, solitudine individuale. L'insegnamento fu ancora una volta per una purezza che era limitazione della vita [...]. E la contraddizione, se fu rivelata, non fu spiegata, né propriamente riconosciuta. Non fu realizzata. Essi riconoscevano, ad esempio, che l'America, mondo nuovo, doveva per esser tale, un mondo nuovo, e ripresa dell'uomo nel mondo, riassumere tutto del vecchio mondo. Lo riconoscevano, eppure escludevano la sofferenza, il male, da questo tutto. Invece Poe, Hawthorne e Melville, accettavano proprio la sofferenza e il male per prima cosa, il sangue versato. Dissero, poiché nell'uomo c'era anche il marciume, viva il marciume e la perdizione! Questo è sempre il modo per liberare l'uomo dalla propria decadenza. Viva la muerte! E spiegarono la contraddizione. Mostrarono ch'era vitale: una grande contraddizione.*<sup>182</sup>

E dunque

*Occorreva un'elevazione ulteriore, giungere a Poe, Hawthorne, Melville, per trovare parole veramente concrete.*<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> *Ibidem.*

<sup>182</sup> VITTORINI, *I classici*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 42-43 (sottolineature in tondo nel testo). Si ricorda che è proprio questo brano ad essere messo in relazione con il «Viva!» gridato dai condannati a morte e da Giulaj in *Uomini e no*.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 42.

Il passaggio che si compie tra le parole filosofiche di Emerson e Thoreau e la parola letteraria di Poe, Hawthorne e Melville, è dunque un passaggio da un'espressione allusiva, astratta, simbolica a una che è concreta.<sup>184</sup> Quest'evoluzione di forme del linguaggio non è però ancora ultimata: quanto fin qui descritto appartiene, infatti, al primo tempo dello sviluppo del linguaggio, che ancora deve compiersi. Questo primo tempo, quindi, va dal linguaggio filosofico a quello letterario e rappresenta l'epoca classica dell'Ottocento; il secondo, deve riuscire ad andare oltre e costruire narrazioni che sappiano entrare nel sangue, divenire cioè «leggenda». Lo scopo ultimo è riuscire a smuovere negli uomini il desiderio di liberazione da cui prende avvio la costruzione di un mondo nuovo, ossia di una nuova società che renda più liberi i rapporti degli uomini fra loro.

Non sono dunque gli autori del primo periodo classico a portare a compimento la costruzione della «leggenda», essi indicano la direzione, ma, nei loro testi, Vittorini individua un limite, che è necessario sia superato:

*Poe, Hawthorne e lo stesso Melville avevano parlato tenendo presente un universo dagli angusti limiti sociali e, in apparenza, accettandolo; riconoscendo l'ordine esterno della civiltà, l'ordine esterno della sintassi, l'ordine esterno della prosodia.*<sup>185</sup>

La rotta da tracciare deve avere invece come meta l'universale ed è, non a caso, un poeta a indicare la via:

*Whitman si mise contro a tutto questo e identificò l'universo col caos. L'uomo doveva raggiungere il proprio adempimento nel pieno del caos, cioè ogni cosa della materia viva, ogni sangue e ogni popolo. L'America poteva essere la terra del caos; era immensa e poteva accogliere in sé ogni cosa e ogni popolo chiamandoli dagli angoli terreni in cui cose e popoli stavano solitari, ordinati. Inoltre*

---

<sup>184</sup> «L'arte e la poesia stesse non hanno valore se non prolungano, in certo qual modo, il bisogno di conoscenza, inverandosi e rivelandosi nella storia.» (ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, cit., p. XXXI).

<sup>185</sup> VITTORINI, *Nascita della leggenda*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 242-243.

*poteva espandersi, doveva espandersi. L'America era ripresa dell'uomo e doveva, alla fine, coprire tutta la terra.*<sup>186</sup>

È interessante notare come accanto al poeta sia messo un uomo di stato, Abramo Lincoln, il quale – non casualmente – è «partito da Emerson e Thoreau» e crede «ardentemente nell'uomo».<sup>187</sup> Ed è altrettanto interessante notare in che modo viene interpretata la lotta contro lo schiavismo del sud:

*Egli [Lincoln] non lottò contro lo schiavismo del mezzogiorno semplicemente per offrire a schiavisti e negri l'occasione di mettersi alla pari con gli altri uomini.*<sup>188</sup>

L'umanità minacciata, dunque, non è solo quella della vittima, ma anche quella del carnefice, il quale ha abdicato consapevolmente alla propria dimensione umana. La riabilitazione è necessaria per entrambi, la salvezza deve essere portata agli uni e agli altri. Anche solo questa rapida digressione rende evidente come per Vittorini non ci sia mai una divisione netta tra uomini e non uomini, ma come la malvagità sia percepita come un allontanamento dal bene e non una estraneazione da esso: gli uomini sono tutti il risultato delle stesse componenti, ciò che fa la differenza è ciò a cui viene, in loro, dato spazio.<sup>189</sup>

L'autore che meglio di ogni altro riesce a fondare la «leggenda» ottocentesca è Mark Twain. Parlando di lui Vittorini spiega in modo chiaro che cosa sia questa *leggenda*, e come essa provenga dall'«alta lezione dei classici»:

*la grande scoperta dei classici restava alta e viva sopra a tutto questo, nella coscienza. Il mondo era stato allargato per l'uomo, ed essa restava valida. Era troppo alta; era sublime; bisognava che fosse resa istintiva. E vennero alla fine scrittori, grandi e piccoli, che*

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Ibidem* (sottolineatura in tondo nel testo).

<sup>189</sup> Vengono in mente le parole di Italo Calvino, il quale in conclusione delle *Città invisibili*, nel 1972, propone una visione dell'utopia che si fonda su una concezione dell'uomo e del mondo dello stesso tipo: «È rischioso ed esige attenzione e apprendimenti continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare e dargli spazio.» (ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 497).

cominciarono a immedesimarla, per grandi e piccole parti nell'istinto. Venne Mark Twain, il maggiore e più tipico [...].

È molto probabile che non sapessero essi stessi per quale grande significato lavoravano; ma vagamente lo sentivano; vi aspiravano; e le loro vaghe aspirazioni, diventate prosa volgare, entrarono fin nella melma dell'anima. [...] L'opera di Mark Twain fu chiara. Huckleberry Finn, Tom Sawyer, Life on the Missisipi, e i racconti satirici di L'uomo che corrippe Hadleyburg, riuscirono, con la nostalgia a l'ironia dichiarate dell'espressione picaresca, a rendere comunemente istintive almeno alcune premesse della lotta per la purezza: insofferenza delle abitudini ipocrite, incredulità verso le prese di posizione morali, scetticismo in genere, e ilare dubbio dinanzi al bene, ilare dubbio dinanzi al male.<sup>190</sup>

La «legghenda» implica, quindi, un lavoro in termini di linguaggio: benché la parola dei classici fosse uscita dalla freddezza e astrattezza degli scritti filosofici di Emerson e Thoreau, trovando «parole veramente concrete», essa resta ancora troppo alta, stilisticamente sublime. Vittorini vede dunque nell'abbassamento di tono e di genere – riferimento infatti alla letteratura picaresca, di avventure – la possibilità di una comunicazione più efficace: lo scopo è condividere valori, la parola letteraria è investita di un compito morale e sulla base della realizzazione di questo compito è giudicata la sua efficacia e validità. Dato che la scrittura artistica è innanzitutto strumento di conoscenza ed è portatrice di cariche utopiche, di messaggi di liberazione, di presa di consapevolezza, per riuscire a generare anche un incitamento all'azione, deve essere in grado di costruire una *cultura* che sia *istintiva*, che entri nel sangue dell'individuo e che lo conduca ad assumere la posizione morale della *purezza*, la quale è ben definita nella parte di testo citata poco sopra. L'arte per Vittorini non è mai arte per l'arte, non è evasione e compiacimento di sé, trionfo incontrollato della soggettività. Per Vittorini la letteratura è sempre vista e inquadrata in un contesto politico, il suo compito *culturale* ha una forte connotazione etica e civile.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> VITTORINI, *Nascita della legghenda*, in *Americana*, 1968, cit., p. 244 (sottolineature in tondo nel testo). È lo stesso dubbio che sorge accanto al «cielo che fu dell'aquilone» (si veda il paragrafo 5.5).

<sup>191</sup> Molto più tardi, Vittorini si autodefinirà «poeta civile» (si veda ELIO VITTORINI, *Quattro domande*, «Corriere d'informazione», 1-2 ottobre 1957, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 781-782. La citazione a p. 781).



A questo punto occorre rapidamente definire il valore del termine *cultura*, nel personale vocabolario vittoriniano.<sup>192</sup> La *cultura* è il termine più ampio e comprensivo che egli utilizza per potere descrivere quell'insieme di consapevolezza, attitudini e automatismi che conducono alle azioni di ogni singolo individuo e che poi diviene rappresentativo di una comunità; è un termine che tiene in sé ciò che oggi chiameremmo la "mentalità", ma che ad essa non si riduce, perché coinvolge anche quanto di un essere umano è scelta e coscienza, quindi qualcosa che non è solo assorbito dall'ambiente, ma che è conseguenza delle decisioni e della sensibilità. Il linguaggio letterario è lo strumento che maggiormente può contribuire alla costruzione di questa *cultura*, la quale immediatamente si tradurrà in azione e scelta di un modo di vivere con gli altri, insieme agli altri. Ha, dunque, delle implicazioni direttamente politiche, civili.

Tornando invece ai corsivi dell'antologia, se si osserva con attenzione il lessico che è utilizzato per definire la letteratura dei *classici* dell'Ottocento e dei filosofi che li hanno accompagnati, ci si rende immediatamente conto che si è all'interno del vocabolario di *Conversazione in Sicilia*, come già si è in parte detto. Una citazione su tutte, già richiamata:

[Emerson e Thoreau] *parlarono freddamente, col ghiaccio sulle labbra. La forte voce nuova si alzò in essi con ruggiti metafisici, senza scoprir la fiera. E arricchirono la coscienza umana solo in intelletto e non nel sangue: l'arricchirono di astratti furori.*<sup>193</sup>

È già operativo il richiamo all'immagine della fiera, della belva o bestia, che – come si è visto – assumerà sempre maggiore rilievo fino al racconto *Una bestia abbraccia i muri* del 1943.<sup>194</sup>

Sono gli stessi «astratti furori» da cui erano partiti i padri pellegrini e si conferma dunque un'ipotesi: per Pavese, *Conversazione in Sicilia* era la conclusione del lungo racconto dell'evoluzione della letteratura americana, probabilmente perché era inteso che gli «astratti furori» di Silvestro fossero – come in effetti è – superati all'interno dello

---

<sup>192</sup> Per intendere in termini inequivocabili questa concezione del termine *cultura* di Vittorini è fondamentale fare riferimento allo scambio di opinioni avvenuto con Carlo Bo, nel 1945, a seguito della pubblicazione del primo editoriale di «Politecnico».

<sup>193</sup> VITTORINI, *I classici*, in *Americana*, 1968, cit., p. 42.

<sup>194</sup> ELIO VITTORINI, *Una bestia abbraccia i muri*, «Tempo», n.147, 4 marzo 1943; ora in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 821-828.

stesso romanzo, portato ai lettori dal 1938, in rivista, al 1941, con la definitiva edizione Bompiani. Il testo letterario invita i lettori a compiere lo stesso percorso di consapevolezza del protagonista, ma tale invito rimane velato all'interno della conclusiva «parola suggellata», che richiede un'interpretazione complessiva del testo per potere essere compresa. Questa forma del linguaggio vittoriniano e lo stile del suo romanzo, sono perfettamente inquadrabili nelle caratteristiche che egli ascrive agli scrittori classici dell'Ottocento americano (e del Novecento, come vedremo fra poco): è una forma letteraria alta quella di *Conversazione*, che difficilmente riesce a «entrare nel sangue». L'arricchimento, anche se lo si valuta attraverso l'evoluzione del personaggio protagonista, resta «solo in intelletto»: può realizzarsi l'epifania, ma essa è nascosta, sublimata, allusiva.

L'ipotesi che quindi è possibile sostenere è che *Conversazione in Sicilia* rappresenti in parte la conclusione di *Americana*, ma contemporaneamente un nuovo punto di partenza. La domanda che sostiene i commenti di Vittorini all'antologia è infatti questa: dopo la realizzazione di opere «classiche», quale direzione occorre che prenda la scrittura, affinché il messaggio che era proposto in termini *suggellati* si sveli, sia compreso senza equivoci, assorbito, reso «istintivo» e diventi «leggenda»?

La domanda è l'incunabulo dell'evoluzione delle forme narrative di Vittorini da *Conversazione* a *Uomini e no*: il romanzo resistenziale è il tentativo di costruire la «leggenda». Il modo in cui Vittorini presenta l'età «classica» del Novecento americano conferma questa tesi.

L'affermazione di nuovi scrittori «classici» ricalca le dinamiche che sono state presentate per l'Ottocento ed ha, quindi, anch'essa come presupposto il pensiero di un filosofo, in questo caso John Dewey.

*Egli aderisce al «caos» della vita quale si presenta in America, dice che è vitale, e lo comprende, lo giustifica, vede in esso quello che Whitman voleva e la leggenda dello scorso secolo sottintendeva, l'apertura, di qua dal romanticismo, di «un secondo tempo umano», cioè un'apertura di nuovo spazio e nuovo tempo nella materia, e ad esso riporta ogni possibilità di creazione. [...] Egli, in sostanza, è l'Emerson della nuova America [...] Pure, come Poe, Hawthorne e Melville furono più grandi di Emerson e Thoreau, così, accadendo sempre che una dottrina, dov'è dottrina, sia subito sorpassata, per*

*quello che l'arte implica, dall'arte, Ernest Hemingway, e lo stesso Faulkner, e Eliot, sono molto più grandi di John Dewey.*<sup>195</sup>

È ancora ribadito esplicitamente come sia la parola letteraria a superare sempre quella filosofica e duramente intellettuale, in particolare nella capacità di produrre e trasmettere conoscenza. E ciò proprio in virtù del fatto che la letteratura amplifica e rende viva la rappresentazione di un «secondo tempo umano», un'espressione che si associa al «due volte reale» di *Conversazione*. Ed è ancora la stessa assiologia proposta in *Realisti e lirici*: è sempre una rivelazione che «moltiplichi la nostra moralità, la nostra sensibilità»,<sup>196</sup> che si cerca. È il valore comunicativo implicito nella letterarietà a determinare il favore di Vittorini per la scrittura letteraria come strumento di conoscenza.

Altre parole presenti in questa sezione introduttiva all'epoca classica dell'età contemporanea evocano *Conversazione* e sostengono l'ipotesi qui proposta:

[Hemingway, Faulkner, Eliot] *Nuovi classici, portatori di nuove suggellate scoperte, in essi appare infine già attuato il valore di «purezza», quello di «ferocia»,<sup>197</sup> e il significato della lotta feroce per la purezza. [...] Non rifiutano nulla, accettano tutto:<sup>198</sup> continuano l'opera altrui; ed è continuando, stando nella storia, che fanno storia. Entrano, battendosi, nel caos; e per ogni faccia del caos che affrontano raccolgono la sporca creta della corruzione e la plasmano, ne traggono un simbolo di purezza.*

*In ciò, come Poe. Come quella di Poe, l'arte loro è emblematica. Ma è duplice; per un lato riesprime, ancora legata al verismo, i simboli fittizi della realtà contemporanea; e per un altro lato crea simboli propri, mistici, ossia immagini della propria sostanza religiosa.*<sup>199</sup>

Le ultime righe sono assolutamente valide per una valutazione critica di *Conversazione in Sicilia*. Ma dopo i classici, ancora una volta, anche nel Novecento, occorre che il loro implicito e rarefatto messaggio sia trasportato in «leggenda».

<sup>195</sup> VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 742-743.

<sup>196</sup> VITTORINI, *Realisti e lirici*, cit., p. 698.

<sup>197</sup> La «ferocia» per Vittorini è il «modo vitale degli americani [...] indispensabile a una ripresa umana»; VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., p. 4 (sottolineatura in tondo nel testo).

<sup>198</sup> Hanno dunque imparato la lezione dei grandi classici dell'Ottocento, che hanno accettato «il male, la sofferenza [...] il sangue versato».

<sup>199</sup> VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., p. 743.

*Nuovi scrittori veramente tali, dopo Faulkner, Eliot e Hemingway, sono Erskine Caldwell e William Saroyan, più alcuni giovanissimi come, già formato anche lui, John Fante. E lo sviluppo nuovo che portano alla storia contemporanea è analogo a quello portato, dopo Poe, Hawthorne e Melville, intorno agli anni della guerra civile e dell'espansione nell'Ovest, da Mark Twain, Whitman e Bert Harte: cioè uno sviluppo in senso di leggenda.*

*Molte delle circostanze che rendono necessario questo sviluppo sono anch'esse analoghe alle circostanze di allora. I classici di oggi, come i classici di allora, contengono, implicite nella loro opera, delle aspirazioni morali che hanno espresso in parole suggellate senza dichiararle. Altre verità hanno scoperto e non descritte: le contengono: e ora occorre ch'esse vengano assimilate, rese istintive.<sup>200</sup>*

E c'è un carattere di novità, in nel processo formativo della nuova leggenda:

*Vi è la diversa condizione dei classici di oggi rispetto a quelli di ieri: il loro maggiore pessimismo, la loro meno ferma, meno stabile eppure più trascinate potenza artistica. Inoltre vi è il fatto del rivolgimento compiutosi nella lingua scritta tra il 1908 e il 1919, per il quale la letteratura americana di oggi si trova a disporre d'una lingua quasi nuova e in evoluzione, mentre nell'ottocento lavorava pur sempre su una lingua del vecchio mondo. L'attuale leggenda, perciò, non è soltanto una «canzone di gesta» che trasporti su un terreno di nude avventure, di gesta, di gesti, visioni dell'istinto, ciò che è stato «scoperto» da ultimo: ma una leggenda che continua le «scoperte», creatrice leggenda dell'uomo ancora, e del linguaggio anche.<sup>201</sup>*

La nuova leggenda non deve dunque limitarsi alla “traduzione” in termini espliciti di quanto era alluso nei testi degli autori «classici» della propria epoca, essa deve anche essere produttrice di un nuovo linguaggio, deve compiere una riflessione linguistica e stilistica. Il modello di questa ricerca è William Saroyan, non a caso definito «più poeta

---

<sup>200</sup> VITTORINI, *La nuova leggenda*, in *Americana*, 1968, cit., p. 962.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

che narratore», il quale – lo si è visto – è tra gli autori che più influenzano la scrittura nella direzione di *Uomini e no*.

*Costituita di brevi composizioni che solo nei casi meno ispirati si possono chiamare racconti, l'opera di Saroyan segna per l'appunto il momento decisivo del passaggio al nuovo regime di leggenda. C'è in Saroyan una esaltazione fisica verso la terra e la lingua possedute; inoltre, autobiograficamente orientata, una felice concezione atomica del mondo per la quale, incapace di credere, e con aria beffarda, a ogni presunta legge a priori della realtà, della psicologia o della sintassi egli crede con slanci nella vita come serie di prodigi. L'America, in questa leggenda, è una specie di nuovo oriente favoloso, e l'uomo vi appare di volta in volta sotto il segno di una squisita particolarità, filippino o cinese o slavo o curdo, per essere sostanzialmente sempre lo stesso: «io» lirico, protagonista della creazione.<sup>202</sup>*

Ancora una volta l'*io* lirico è visto come «protagonista della creazione»: è ancora il modello del Robinson ad essere operativo. Non solo: il tale è anche orientato nuovamente in senso autobiografico, proponendo dunque un asse immutato rispetto a quanto si è detto per gli articoli dei primi anni Trenta.

*Quello che nella vecchia leggenda era il figlio dell'Ovest, e veniva indicato come simbolo di uomo nuovo, è ora il figlio della terra. E l'America non è più America, non più un mondo nuovo: è tutta la terra. Ma le particolarità vi giungono da ogni parte, e vi si incontrano: aromi della terra; la vita vi si afferma coi gesti più semplici, e senza mai sottintesi politici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte.<sup>203</sup>*

Questo brano è stato così commentato da Sergio Pautasso nell'appendice, *L'avventura americana*, posposta all'edizione integrale del 1968:

La proposta della “nuova leggenda” poteva essere stata dettata, come in effetti fu, da motivi contingenti che spingevano Vittorini a

---

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 963.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

prolungare il suo schema ideale della letteratura americana fino a rintracciare valori emblematici anche in scrittori decisamente minori.<sup>204</sup> [...] Ma la sua era un'ipotesi in cui confluivano assieme alle certezze letterarie molte speranze che andavano al di là della letteratura.<sup>205</sup>

È lo slancio utopico, la volontà di oltrepassare un momento preciso della storia politica italiana che senz'altro è sotteso a quest'operazione, ma è anche la proposizione di una poetica rinnovata che fondasse le basi etiche e culturali della nuova società pretesa e ambita, che avrebbe permesso di superare il fascismo. Pautasso parla esplicitamente di «proposta rivoluzionaria insita nei testi» che «per il coraggio della denuncia erano [...] indice di un senso di libertà, di speranza, di riscatto per coloro che erano soffocati tra le spire di un falso ordine».<sup>206</sup> Non a caso si parla di «uomo nuovo» e «mondo nuovo».

Inoltre, non c'è dubbio che, per come sono stati intesi i romanzi *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*, le ultime affermazioni relative a Saroyan – sopra citate – sembrano nettamente sbilanciarsi a descrivere il romanzo del 1938, contraddicendo e inficiando l'ipotesi che si andava dimostrando. Occorre però tenere conto di un aspetto fondamentale: come si è visto nel corso dell'analisi critica, nel testo di *Uomini e no* del 1945 vive molto ancora di *Conversazione*, in particolare nei corsivi in cui accampa la voce narrante, che altro non è se non un «io lirico», soprattutto – e non senza significato – nei passaggi metanarrativi, i quali paradossalmente, sono i momenti di più acuto lirismo. Inoltre, molte delle affermazioni sopra citate valgono nello stesso modo per il romanzo nato sotto la Resistenza: anche Milano, come lo era stata la Sicilia, diviene simbolo di tutta la terra, e anche dentro *Uomini e no* il «figlio dell'Ovest». Il pioniere che può essere precursore del partigiano è «simbolo di uomo nuovo» e, a partire dalla sua particolare identità storica, diviene «figlio di tutta la terra». In particolare, in questo senso le analogie possono essere più forti – a posteriori – per *Enne 2*, il quale è a tutti gli effetti un individuo che porta su di sé la lotta: la lotta partigiana, innanzitutto, può essere sembrata a Vittorini la dimensione storica, condivisa e partecipata, che pone in un'esperienza collettiva – così come poteva esserlo stata la conquista delle terre dell'Ovest e la guerra

---

<sup>204</sup> Pautasso cita espressamente Caldwell, Saroyan e John Fante.

<sup>205</sup> PAUTASSO, *L'avventura americana*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 1057-1058.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 1055.

tra stati del Nord e del Sud in America – le fondamenta di una «nuova leggenda». Silvestro viveva ancora una dimensione di solitudine, quasi di aristocratica ricerca: i successivi incontri del viaggio non costruiscono intorno a lui una comunità, si limitano ad annunciarla, nell'immagine conclusiva e vaga del raduno di tutti i personaggi nella piazza del paese, intorno al monumento. Enne 2 al contrario è connotato dal suo inserimento in una comunità – a partire dal proprio nome in codice –, si muove in una dimensione cittadina – modello del vivere comune – dalla quale non sfugge, pur trovando qualche intima pausa nella *chambre*. Camera che significativamente, prima della sua morte, viene “invasa” dai compagni partigiani, finalmente aperta a una dimensione non solipsistica, ed è proprio con questa apertura agli altri di uno spazio simbolicamente privato che il protagonista potrà passare il testimone al giovane operaio.

È chiaro che all'epoca in cui le introduzioni ai capitoli dell'antologia *Americana* sono state redatte il riferimento implicito poteva essere, anche per l'autore stesso, solo *Conversazione in Sicilia*, che proprio nello stesso periodo giungeva al suo perfezionamento, ma si ritiene non sia pretestuoso considerarle come un luogo di riflessione più ampio, in cui Vittorini mette alla prova e valuta la direzione che avrebbe dovuto prendere la propria scrittura, allo scopo di *dissuggellare* la parola portatrice di verità su cui conclude il romando di ambientazione siciliana.

L'esplicitezza dei dialoghi e degli incontri tra personaggi e apparizioni costruita in *Uomini e no*, sembra adeguarsi a questo intento, anche se – lo si è visto bene nel paragrafo 2.3, in cui si analizzano le incertezze di Vittorini nel mettere e togliere nei vari giri di bozze la parola «liberazione» – l'allontanamento dai modi di *Conversazione* non sia così netto e tanto meno pacifico. La storia della genesi del testo di *Uomini e no* è la storia dell'oscillazione della distanza dal linguaggio del testo «classico» del 1938-1941, che rappresenta la prima matura tappa letteraria nel percorso narrativo di Vittorini, verso un nuovo linguaggio di «leggenda».

E, inoltre, che sia questo l'intento dell'autore è evidente anche da quanto scritto nell'aletra sinistra della sovraccoperta della prima edizione: la vita nella «Milano assediata», infatti, «codesta vita sotterranea, [...] sta assumendo i contorni della leggenda».<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta, *Uomini e no*, 1945, cit.

Questa volontà è dimostrata, infine, anche da un altro aspetto che è stato appena citato in relazione alla scelta di morire di Enne 2: si tratta della «concezione americana della morte come adempimento».<sup>208</sup>

Dalla lettura degli americani, in particolare di Melville e Hemingway, entrambi appartenenti reciprocamente all'epoca classica dell'Ottocento e a quella del Novecento, Vittorini desume con molta probabilità una visione della morte che oltrepassa quella presente in *Conversazione in Sicilia*. Si fa riferimento al fatto che la morte del fratello di Silvestro sia stata svuotata di tutti quei valori trionfalisti di impronta fascista, per riportarla a ciò che è nella sua essenza: la perdita per una madre di un «povero ragazzo».<sup>209</sup> La morte di Enne 2 è invece una scelta precisa, compiuta da un uomo adulto che ha già scelto di rischiare la propria vita mettendola al servizio di una causa più grande. Il valore di questa morte assume una connotazione ancora più forte se si mettono a confronto queste due affermazioni riferite rispettivamente ai due autori sopra citati:

*Melville [...] ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà. [...] Melville [...] vedeva apoteosi di purezza in immagini di auto-distruzione: come quella di Billy Bud impiccato. Ma proprio da tali immagini risulta chiaro il suo proclama di ferocia che spiega tutti gli anteriori e posteriori ruggiti della voce americana.*<sup>210</sup>

Si vede qui perfettamente, pur in una citazione di poche righe, come il discorso narrativo di *Uomini e no* soggiaccia a questo tipo di influenze, poiché la terminologia, il vocabolario sono quelli fondatisi attraverso le letture per la composizione di queste note introduttive. In questo è molto più chiara l'alterità di Enne 2 e di Berta e meglio si spiega l'impossibilità della loro unione: Berta fallisce per avere avuto «pietà di se stessa», Enne 2 reagisce alla delusione superando a sua volta il momento in cui aveva ceduto alla stessa pietà per se stesso,<sup>211</sup> ritrovando la «purezza della ferocia» e accettando la morte su di sé, una volta che – grazie all'incontro con l'operaio – comprende che non sarà dimenticata.

---

<sup>208</sup> VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., p. 746.

<sup>209</sup> VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 242.

<sup>210</sup> VITTORINI, *I classici*, in *Americana*, 1968, cit., p. 46.

<sup>211</sup> «Perché ho avuto pietà di me stesso? Quest'umiltà non salva un uomo.» (VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, pp. 45-46). In questo senso ha ulteriore valore il dialogo notturno con la giovane partigiana, poiché indica anche il superamento morale del proprio cedimento, assunto a simbolo di corruzione dalle parole dello Spettro.



*In ogni pagina di Hemingway noi troviamo accettato come un fatto già vecchio dell'uomo che le vie della purezza sono simili a quelle della corruzione, e che la purezza è ferocia, e che ogni velleità di ferocia è una velleità di purezza, e poi troviamo, implicito, un ideale stoico.*

*Sono di stoicismo, i suoi simboli. Perciò appunto sembrano immotivati [...] egli racconta senza motivazione, non dice nulla che mostri, o spieghi qualcosa, [...] e l'uomo non importa se logora o brucia. L'ultimo gesto di Socrate, così, è il gesto essenziale dell'uomo, in Hemingway; e non di auto-distruzione, ma di adempimento: gratitudine estrema, in amaro e noia, verso la vita.<sup>212</sup>*

Da quest'ultima citazione, che conferma quanto appena detto, è possibile però dedurre quanto fosse forte la dimensione stilistica implicata da una rappresentazione che avesse un soggetto di tipo "stoico": limitare di mostrare o spiegare, dare il fatto nel modo più nudo possibile. Una riflessione di questo tipo riconduce chiaramente alla posizione che la voce narrante occupa in una narrazione, e dovrebbe essere ormai ovvio quindi affermare come il tentativo di Vittorini di realizzare la «leggenda» sia stato raggiunto in modo precario e insoddisfacente in alcune parti puramente diegetiche dei capitoli composti in tondo. Si ricordi come anche nella sezione più puramente attanziale, quella che racconta la "storia di Giulaj", ci siano in realtà interventi della voce narrante che espressamente commentano, benché in modo circoscritto. Ad ogni modo l'impianto complessivo del romanzo è fondato sulla separazione del commento, proprio come se l'autore avesse voluto scrivere «*senza motivazione*» nella parte di azione del romanzo, per contenere la propria spinta al commento lirico in uno spazio che non avrebbe interferito. Il tentativo è riuscito in modo parziale, come è stato ampiamente dimostrato e ripetuto. In particolare, gli interventi correttori appartenenti alla seconda fase di redazione manoscritta e ciò che si diceva sul prevalere dell'indiretto libero focalizzato su Enne 2 negli ultimi capitoli del romanzo, mostrano in modo inequivocabile come la più autentica caratteristica della scrittura vittoriniana portasse su altre direzioni, quelle che unanimemente sono ricondotte allo stile e al linguaggio di *Conversazione in Sicilia*.

---

<sup>212</sup> VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., pp. 744-745.

## 7.5 *Il commento lirico*

La compilazione delle note dell'antologia *Americana* è affiancata da moltissimi articoli che tra il 1938 e il 1942 appaiono su numerose riviste, generalmente di ampia diffusione, come «Omnibus», «Oggi», «Tempo», ma anche su «Letteratura», su cui è stata pubblicata a puntate, tra il 1938 e il 1939, *Conversazione in Sicilia*. È interessante notare come la distribuzione cronologica degli articoli all'interno del secondo volume che raccoglie gli scritti intellettuale di Elio Vittorini, fa sì che le note per *Americana* (inserite all'altezza del 1942, secondo la data dell'uscita dell'antologia, pur rimodellata da Cecchi) siano lette come la sintesi conclusiva di queste letture, ricerche, analisi e giudizi, mentre invece, considerando la storia editoriale di *Americana*, si sa che le due attività – la pubblicistica e la curatela – sono parallele. Ancora una volta, si è di fronte a una costellazione di parole-chiave, sistemi di valore, che per questi anni resta compatta e coerente, pur nelle comprensibili oscillazioni interne.

Il secondo volume di *Articoli e interventi* si apre con due pezzi dedicati a William Saroyan, apparsi entrambi nel gennaio 1938, il primo *Saroyan l'armeno* su «Omnibus»<sup>213</sup> e il secondo, *Notizia su Saroyan*, su «Letteratura».<sup>214</sup> Essi rappresentano, sul modello del lungo articolo dedicato a Catherine Mansfield, un'ulteriore forte dichiarazione di poetica personale,<sup>215</sup> nascosta dietro l'apparente valutazione dell'altrui produzione letteraria – che affianca e conferma quella di *Americana*:

---

<sup>213</sup> ELIO VITTORINI, *Saroyan l'armeno*, in «Omnibus», a. II, n. 2, 8 gennaio 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 3-5.

<sup>214</sup> ELIO VITTORINI, *Notizia su Saroyan*, in «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 141-143; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 7-10.

<sup>215</sup> Raffaella Rodondi tende a togliere un valore in questo senso al primo scritto, attribuendo maggior rilievo al secondo: cfr. nota all'articolo *Notizia su Saroyan*, cit., p. 10: «Tanto più ricca e appassionata, una sorta di "poetica" per interposta persona (ulteriore caso dopo *Catherine Mansfield* del 1932), ci pare la *Notizia* rispetto alla scritto per "Omnibus" [...] di tono volutamente minore, cronachistico e divulgativo, pur nello sviluppo dei motivi comuni.» Ritengo invece che entrambi gli articoli abbiano valore nell'esposizione di una poetica «per interposta persona».

Considerato come novelliere (un Cecov americano, fu anche considerato da qualcuno), Saroyan presentava caratteri umani o momenti di vita, mai situazioni, mai fatti, in un caldo fluire di considerazioni personali che sembrava spiegare, commentare, dare il significato a quei caratteri e momenti, ma che in sostanza li complicava, arricchiva e approfondiva, li rendeva «più speciali», lasciando ai lettori, come sempre le cose d'arte devono, di trovarne, ove avessero voluto, il vero significato o di fermarsi semplicemente al sapore. [...]

Senza quasi raccontar nulla, egli riusciva così ad esprimere un mondo con intensità lirica di poeta; liriche erano le considerazioni, lirici i sottointesi, lirico anche un certo sentimentalismo che qua e là saltava fuori. E tutto in una certa aria di favola. I suoi personaggi, operai, studenti, disoccupati, barbieri, pugilisti, fattorini del telegrafo, giornalisti, portieri, soldati, maestre, ragazze da marciapiede e bambini, tutti su terra d'America, [...] non facevano che incontrarsi e scambiarsi opinioni.<sup>216</sup>

Un primo punto emerge: il riferimento ancora una volta a Cecov, come già nell'articolo dedicato alla Mansfield,<sup>217</sup> che porta con sé la scelta di personaggi umili, di bassa origine sociale e professionale, i quali si incontrano e tra loro *conversano*. Il fascino esercitato dal dialogo dei testi americani sulla scrittura di Vittorini si carica – alla luce di quanto si è detto a proposito del valore conoscitivo della *conversazione* nel capitolo 3.3 – di maggiori e più rilevanti significati e permette di compiere qualche valutazione ulteriore: senza dubbio il dialogo ha rappresentato, per l'evoluzione delle forme narrative italiane degli anni Trenta e Quaranta, un artificio tecnico che permetteva di raccontare con nuovi ritmi, nuovi linguaggi e da nuovi punti di vista, sdoganando una rappresentazione sempre mediata da un'onnipresente voce narrante, ma, nel caso specifico di Vittorini, la costruzione di scene di serrato dialogo è anche precisamente rivolta alla ricerca di quell'epifania che solo il *girare attorno* alle parole permette. I personaggi di Vittorini sono come egli ci dice siano quelli di Saroyan: «caratteri umani» presentati in «momenti di vita», voci insomma, catturate in un momento di ostentata quotidianità. Sopra di esse vive però il commento della voce autoriale, che sembra semplicemente spiegare, ma in realtà *complica, arricchisce, approfondisce*, ciò che essi

<sup>216</sup> VITTORINI, *Saroyan l'armeno*, cit., p. 4.

<sup>217</sup> «C'è sempre stato un Cecov, nei grandi momenti di una letteratura [...] Quest'uno è oggi in Inghilterra la Mansfield.», VITTORINI, *Caterina Mansfield*, cit., p. 517.

dicono, lasciando alla volontà del lettore il fatto di volere oltrepassare o meno il superficiale «sapore» delle battute. E tale commento, se accolto nel modo adeguato, apre immediatamente al territorio di nuove consapevolezze: «lirico» è definito ciò che è mediatore di nuova conoscenza, ormai, il significato speciale di questa parola-chiave è chiaro.

Seguono poi, nel citato articolo su Saroyan, alcune considerazioni stilistiche:

In complesso, era uno spettacolo pittoresco che, malgrado l'andatura turgida e impressionistica della prosa, peraltro molto cadenzata, aveva l'incanto sottile delle miniature persiane. L'innesto di qualcosa d'orientale e di arcaico sul tronco della letteratura anglosassone moderna era palese. Veniva in mente *Le mille e una notte*. Non delle *Mille e una notte* dove volano geni; ma di quelle (secondo me più favolose) dove si stringe conoscenza con mercanti, facchini e barbieri [...]. I barbieri di William Saroyan sono infatti i più vivi e piccanti di colore che la letteratura dell'universo abbia dato dal tempo in cui qualcuno tra gli autori musulmani delle *Mille e una notte* scrisse l'indimenticabile *Storia del barbiere che aveva sette fratelli*.

Di tutto questo nel quarto libro (ripeto: *Little children*), uscito due mesi fa, è venuto meno l'accompagnamento delle considerazioni personali [...]. La critica si era stancata di quell'accompagnamento, lo giudicava un'intrusione, lo trovava antinarrativo, lo chiamava didascalico, e non s'accorgeva come esso non era che un accompagnamento lirico.<sup>218</sup>

Gli aggettivi riferiti all'andatura della prosa di Saroyan, quindi al suo ritmo, alla sua *cadenza*, posso essere, senza alcuna variazione, rivolti alla prosa vittoriniana più matura e in particolare a quella di *Conversazione in Sicilia*. Sempre a questo romanzo, che non a caso inizia ad essere pubblicato su rivista nel 1938, in contemporanea quindi con la stesura di questi articoli, è possibile avvicinare il recupero di qualcosa di arcaico, che appartiene all'infanzia dello scrittore: per Saroyan l'Armenia e un immaginario orientale, per Vittorini la Sicilia e un immaginario che oscilla tra l'antichità classica e quella cristiana, ma che anch'esso contempla la dichiarata presenza delle *Mille e una notte*, lettura infantile e mappamondo su cui misurare tutte le vicende degli uomini sulla terra.

---

<sup>218</sup> VITTORINI, *Saroyan l'armeno*, cit., p. 4.

Il commento resta però una parte imprescindibile del testo, affinché la narrazione riesca a svelare il suo senso ed esso è posto alla base sia di *Conversazione in Sicilia*, sia di *Uomini e no*. Con una differenza sostanziale sulla quale occorre interrogarsi: in *Conversazione* il commento è retto dalla costruzione di un *io* narrante che coincide con l'*io* narrato per identità, mentre il tempo della scrittura è distante dal tempo dell'azione; le cose sono quindi raccontate come se fossero ricordate dall'*io*, lasciando implicito un "senno di poi" che gli permette senza attriti di invadere il piano finzionale. In *Uomini e no*, invece, il commento è nettamente separato dalla parte diegetica attraverso lo stacco dei corsivi: l'*io* narrante, a questo punto, è costretto a giustificare la propria presenza in una parte di testo, quella dei corsivi, dato che è del tutto assente nella parte narrativa dei capitoli tondi.<sup>219</sup> Da qui l'espedito dello Spettro, che appesantisce e rende rigida la comparsa del commento lirico dell'*io*. Di conseguenza, la voluta ricerca del tono poetico è pressoché fallita nel romanzo del 1945 ed è stupefacente come le parole che Vittorini riporta nell'articolo *Saroyan l'armeno*, a proposito del giudizio che la critica ha dato delle parti di commento nei libri dello scrittore americano, coincidano quasi perfettamente con quelle che saranno rivolte contro *Uomini e no*, nei mesi successivi alla sua prima pubblicazione.<sup>220</sup>

E così conclude Vittorini, con un'affermazione che potrebbe essere portata sulla sua stessa opera narrativa da *Conversazione in poi*:

La novità di Saroyan è rimasta quella che era: le considerazioni personali non fanno più massa e colore nella sua prosa, ma continuano ad esserne un elemento essenziale. I suoi racconti sono pur sempre uno sfogo lirico, e i fatti in essi restano pur sempre delle esemplificazioni, i personaggi dei simboli.<sup>221</sup>

Il secondo articolo riprende e approfondisce quanto già espresso nel primo. Si scorra la *Notizia su Saroyan* da metà circa, per poi risalirla e allargare il discorso sul significato che tutta la letteratura americana ha per Vittorini:

---

<sup>219</sup> Si è visto come il commento presente nei tondi è il classico tono descrittivo del narratore onnisciente, che non interviene mai come identità autonoma, come *io* espressamente manifesto, e che eventualmente si appoggia all'indiretto libero dei personaggi. Anche negli ultimi capitoli non è alterata la posizione del narratore, il cui commento accanto alla diegesi è didascalico, mai lirico.

<sup>220</sup> Si veda più avanti il paragrafo 8.2.

<sup>221</sup> VITTORINI, *Saroyan l'armeno*, cit., p. 5.

C'è, specie nelle composizioni dell'ultimo libro, *Little children*, una spiccata tendenza al racconto, e una continuità d'andatura che è narrativa, e un gusto nel porre le figure l'una di fronte all'altra che è meravigliosamente narrativo, ma la ragione per cui la composizione nasce, e il significato di essa, il suo tono, i suoi motivi, non sono narrativi. Saroyan non ha fatti da narrare, situazioni da svolgere, ma cose da dire. E i personaggi che lo interessano sono come simboli delle cose che ha da dire. La sua ispirazione è lirica. La sua composizione è uno sfogo lirico. E ha corso, specie nei primi tre libri, gonfia di considerazioni personali che non sono meno importanti e necessarie delle battute di rilievo narrativo, per il fatto che, le une e le altre, sono d'uno stesso valore, di valore lirico.<sup>222</sup>

E ancora ritorna il confronto con al critica coeva:

La critica americana dei grandi giornali, insomma l'ufficiale, che sempre rimprovera a Saroyan le sue considerazioni personali, «*all his self-conscious posturing and prancing*», come un'intrusione anti-narrativa, mostra appunto di non capire, non sentire questo: che la composizione di Saroyan non è racconto, ma saggio e racconto insieme, una specie di poemetto.

Ed ecco il valore centrale della costruzione narrativa per Vittorini:

Perché la costruzione dei personaggi conta solo quando arriva a dare un sapore speciale che non è essa per sé stessa. Dunque è questo che conta: *un sapore speciale*, un essenza. E che importa che non ci sia costruzione di personaggi, e svolgimento di situazioni, e ricerca psicologica se c'è quest'essenza, questo sapore? In Saroyan c'è attraverso anche tutta la sua polemica e «*all his self-conscious posturing and prancing*».<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> VITTORINI, *Notizia su Saroyan*, cit., p. 9.

<sup>223</sup> *Ibidem* (corsivo nel testo).

Vittorini dunque in ciò che legge e in ciò che scrive cerca un *sapore*, che altrove è chiamato anche la *musica*:<sup>224</sup> in entrambe queste parole resta il senso di qualcosa che oltrepassa la materialità dell'oggetto o dello strumento che le genera; conta ciò che è emanato, che supera le parole, strumento e oggetto fisico dello scrittore, per arrivare alla *poesia*, al tono *lirico*.

Ed ecco la dichiarazione di poetica vittoriniana autentica e traslata, diretta e allusiva:

Armenia dentro di lui, pensata, cullata, mai vista, e fede in ogni uomo come nel genere umano intero, e in ogni punto della terra come nella terra intera, ed entusiasmo patetico dinanzi ai misteri fondamentali della vita, e amarezza, gioia anche selvaggia, ironia anche disperata sotto un velo orientale da sogno delle *Mille e una notte*: questi già si è detto sono gli elementi grezzi che costituiscono l'essenza della rivelazione poetica di Saroyan. [...] può anche darsi che la polemica resti troppo crudamente polemica o che raggiunga effetti solo di sentimentalismo, come è fatale, da parte di chi crede in qualche cosa, quando non riesce ad andare più in là e scatenare l'acuto. Ma in ogni caso egli è sempre Saroyan, lui e solo lui, con la polemica sua propria e il sentimentalismo suo proprio, attuazione sua propria della polemica e del sentimentalismo inespressi o altrimenti espressi di tutti gli uomini che in fondo, anche se non sanno, vogliono, aspirazione antica e ogni momento rinnovata, un regno dei cieli sulla terra.<sup>225</sup>

La spinta utopica di Vittorini non potrebbe essere meglio espressa: alla base di una scelta di scrittura c'è e sempre ci sarà, infatti, un'idea di società, di vivere comune, di umanità e di mondo, la quale sarà soggetta a modifiche e mutamenti in conseguenza del mutare della Storia e della politica e che produrrà – in conseguenza – il mutare della poetica di Vittorini. Questo è il percorso che si cercherà di tracciare nel prossimo capitolo osservando come l'evoluzione del testo di *Uomini e no*, dal 1945 al 1949, sia coerente e

---

<sup>224</sup> Lo si vedrà bene quando sarà riletta la *Prefazione al Garofano rosso* (cfr. paragrafi 8.6 e 8.7), per la cui comprensione passaggi come quelli qui e appena sopra citati saranno fondamentali.

<sup>225</sup> VITTORINI, *Notizia su Saroyan*, cit., pp. 9-10. Che la visione del mondo e le speranze utopiche restino compatte e coerenti a partire dai primi anni Quaranta, fino a tutto il 1945, è confermato dal permanere – ancora una volta – di costanti terminologiche. Per Vittorini, infatti, il problema dell'uomo resterà sempre la ricerca e la costituzione della «felicità sulla terra»; cfr. ELIO VITTORINI, *Polemica e no per una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 7, 10 novembre 1945, pp. 1-4; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 247-255. La breve citazione da qui, p. 253.

corrisponda a questi cambiamenti. Ciò che però è fondamentale portare in luce, a quest'altezza del discorso, è proprio come, nella prassi intellettuale di Vittorini, *prima* venga posta una riflessione sulla società e sull'uomo e *poi* si passi alla progettazione di una forma letteraria che sia ad essi adeguata e per essi – la società e l'uomo – efficace, per essi comunicativa.<sup>226</sup> È per questo che si è parlato prima di un'*idea di lettura* e poi di un'*idea di scrittura*.

Ma, si diceva, la *Notizia su Saroyan* è premessa e sintesi di ciò che la letteratura americana ha significato per Vittorini: essa si apre, infatti, sulle stesse parole su cui terminano le note dell'antologia: «*la letteratura americana, carica ormai dell'istinto di ogni razza, è una letteratura universale a una lingua sola*».<sup>227</sup>

William Saroyan è un giovanotto di ventinove anni, figlio di armeni, nato in America, California, ed è uno dei più vivi e interessanti tra gli scrittori giovani della letteratura americana, ossia della più viva e interessante, e più varia e ricca, libera letteratura che esista oggi al mondo. Il più americano anche, lui armeno. Perché in questa specie di letteratura universale ad una lingua sola, ch'è la letteratura americana di oggi, si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell'America, la terra d'America, e più è libero da precedenti storici locali, e più, insomma, è aperto con la mente alla civiltà comune degli uomini: uno magari arrivato di fresco dal vecchio mondo e che abbia il suo carico di vecchio mondo sulle spalle ma lo porti come un carico di spezie, di aromi, non di pregiudizi feroci.<sup>228</sup> America significherà per lui uno stadio della civiltà umana egli l'accetterà come tale, e sarà americano

---

<sup>226</sup> «Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, e quella stessa della terra. Come pressappoco se si trattasse di storia politica. E di più, forse. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica.»; VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., p. 2. È questa la perfetta eco della poetica *prima* della lettura e *poi* della scrittura (cfr. paragrafo 6.1): *prima* l'idea di destinatario e di compito che alla scrittura viene assegnato, poi la riflessione sugli strumenti stilistici e di rappresentazione.

<sup>227</sup> VITTORINI, *La nuova leggenda*, in *Americana*, 1968, cit., p. 964.

<sup>228</sup> «E l'America non è più America, non più un mondo nuovo: è tutta la terra. Ma le particolarità vi giungono da ogni parte, e vi si incontrano: aromi della terra; la vita vi si afferma coi gesti più semplici, e senza mai sottintesi politici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte.»; VITTORINI, *La nuova leggenda*, in *Americana*, 1968, cit., p. 963. Si noti come gli aromi, le spezie, siano il contenuto che «G.B. Droghiere», l'abortita immagine di un personaggio-fantasma di cui si legge sulla carta 34, avrebbe voluto trovare nei suoi vasi svuotati dalla guerra; si veda il paragrafo 4.5.



in tal senso, puro, nuovo, senza nulla in sé di quanto dell'America è già morto e puzza. Sarà americano al cento per cento. E col suo carico di vecchio mondo che è solo un carico di aromi non farà che rendere speciale, concreto, definitivo il proprio essere americano, più ricca l'America stessa, più superato il vecchio mondo.<sup>229</sup>

Per Vittorini dunque l'America non è semplicemente uno stato, o un continente,<sup>230</sup> ma «uno stadio della civiltà umana», che, tradotto, altro non è se non un luogo in cui proiettare la possibilità della realizzazione dell'utopia, di quel «regno dei cieli sulla terra» di cui si parlava poco sopra e che all'interno di *Conversazione* resta solo intravisto, sperato, ma nemmeno annunciato. *Conversazione* infatti non è l'annuncio di un cambiamento che verrà, è il monito – rivolto a tutti gli uomini, ma ai più consapevoli del proprio ruolo e della propria posizione nel mondo, cioè agli intellettuali, in particolare – affinché si cominci a vivere proiettati verso l'attuazione di un obiettivo alto, che si avvicina alla ricerca di una palingenesi dell'umanità. L'America, dunque, è la rappresentazione della possibilità dell'utopia, un'America mediata dalla letteratura, dagli echi prodotti dalla parola poetica: è un'immagine mitizzata, come l'oriente delle *Mille e una notte*, eppure essa è veicolo di messaggi concreti, forti.

La costruzione della «legenda» americana, è dunque anche la formulazione di un'utopia. Formulazione che prende le mosse dalla situazione politica interna italiana, in cui il Fascismo ha ormai rivelato senza equivoci la propria natura dittatoriale, e dalla situazione di guerra che, prima con la Spagna, sta ora inesorabilmente entrando nel pieno la Seconda guerra mondiale. La teorizzazione di questa utopia è, ancora una volta, espressa interposta la critica letteraria e il giudizio sull'opera di altri autori. Il massimo monumento di questo *usus* di Vittorini è, ovviamente, come si è visto, l'antologia *Americana*.

---

<sup>229</sup> VITTORINI, *Notizia su Saroyan*, cit., p. 7.

<sup>230</sup> «I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto [...]. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; non per questo serve di meno, anzi, gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno» (ITALO CALVINO, *Prefazione* a CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. XIII).

## 7.6 *Il rifiuto della storia psicologica come mezzo di rappresentazione*

Vittorini resterà nella nostra letteratura per i suoi libri, come il vessillifero di una narrativa nuova e poetica, opposta a quella tradizionale, ottocentesca e borghese del «realismo psicologico».<sup>231</sup>

La chiusura del percorso americano racchiude un fondamentale passaggio nella concezione letteraria di Vittorini e segna un forte distacco dalla sua idea di scrittura degli anni Trenta, che ha condotto a testi come *Piccola borghesia*, *Il garofano rosso*, *Erica e i suoi fratelli* e *Viaggio in Sardegna*, che testimoniano il suo apprendistato narrativo.

Per fornire un concreto esempio di una *costellazione* di termini e motivi vittoriniani, si danno qui di seguito, un elenco serrato di passi che testimoniano lo scarto intervenuto in Vittorini nella valutazione delle modalità di rappresentazione dei personaggi, rispetto a ciò che lo affascinava precedentemente. L'elenco è proposto sulla base della valutazione di come Vittorini, a proposito degli autori di volta in volta considerati, tenda a porre in rilievo, come positive conquiste, sempre gli stessi elementi e a denigrarne, per contrasto, altri.

Quanto in un Faulkner o in un Caldwell ha la forza diretta di carnale eredità di tutto il passato umano, in lui [Thornton Wilder] è coscienza puntuale librescamente perfezionata. Come per un francese o un italiano la sua fantasia ha bisogno di svolgersi su stimoli di finezza; e non l'immagine visiva ma la musicale, insomma il linguaggio, conduce il filo della sua prosa; e non da slancio di sentimento ma da reticenza persino ironica o da vereconda astrazione ottiene un clima il suo mondo [sic]. Fuggendo naturalismo, realismo psicologico e impressionismo, la sua arte si riduce ad apparire picaresca; è arte di libere avventure; [...] Poiché, se crea arabeschi e non personaggi, dà pur sempre, nell'arabesco, l'uomo; e nel congegno

---

<sup>231</sup> SERGIO ANTONIELLI, *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 219.

di avventure, che poi sono semplicissime, dà implicita o esplicita la storia umana. A questo: dare storia umana invece di storia psicologiche, e dare l'uomo invece di personaggi, oggi tende tutta la letteratura d'America e in parte anche altrove. Molti vi tendono con immediatezza di fantasia, per impulso lirico [...].<sup>232</sup>

E ancora, su *Our town*, di cui si è già sottolineato il valore archetipico per *Uomini e no*:

La storia umana che [Thornton Wilder] dà in *Our town* è storia ignuda di ogni caratteristica di tempo e di spazio, di contingenze e di circostanze, è storia di una città di provincia (*our town*, la città nostra), che solo «per esempio» viene aggettivata americana; ed è storia di uomini che solo «per esempio» hanno dei nomi determinati e fanno chi il medico, chi l'agricoltore, chi il lattaio, chi il giornalista; storia che solo «per esempio» si svolge in un periodo di anni, quattordici, del nostro secolo.<sup>233</sup> Gli uomini sono semplicemente dei maschi e delle femmine, dei vecchi e dei giovani, e non hanno nessun rilievo interno o esterno di personaggi; le cose sono semplicemente cose umane, cose per gli uomini, e non hanno nessuna attribuzione di pittoresco locale o temporale.<sup>234</sup>

Sull'«Almanacco letterario Bompiani», nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1938*, ancora Vittorini mette in evidenza lo stesso aspetto:

Molto più belli sono romanzi come l'ultimo di Hemingway<sup>235</sup> e *More joy in heaven* di Morley Callaghan.

Morley Callaghan sebbene giovane di trentadue anni e artista non completamente maturo, riesce a dimenticare il personaggio nell'uomo,

---

<sup>232</sup> ELIO VITTORINI, *Teatro americano*, in «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 35-38. La citazione alle pp. 35-36.

<sup>233</sup> Evidente la concordanza con la nota posta a conclusione di *Conversazione in Sicilia* (Parenti, 1941, p. 16, in apertura del romanzo; e Bompiani, 1941, p. 272, in chiusura, in posizione speculare alla *Nota* di *Uomini e no*. Lo stesso in Bompiani 1945 dove si trova a p. 261) e apparsa per la prima volta in rivista, a siglare la quarta puntata della pubblicazione del romanzo (cfr. «Letteratura», gennaio 1939, p. 54). Ma lo stesso «per esempio» può ben spiegare perché Vittorini sostituisce nel testo di *Uomini e no*, sulle prime bozze, tutte le sigle GAP, storicamente e geograficamente collocate, con i termini generici «lotta, gruppo, noi».

<sup>234</sup> VITTORINI, *Teatro americano*, cit., pp. 37-38.

<sup>235</sup> HERNEST HEMINGWAY, *To Have and Have not*, New York, Scribner's Sons, 1937.

la psicologia nella storia umana, e scrive racconti, romanzi che, come i racconti di Saroyan, sono metafore di tutta intera la vita.<sup>236</sup>

Si noti come i nomi con cui paragonare quanto letto, e giudicarlo, sono ora sempre Hemingway e Saroyan. Di nuovo:

Dove Steinbeck si scioglie del tutto dal compromesso coi pregiudizi della realtà psicologica è nel suo aspetto apparentemente minore, definibile picaresco, di *Tortilla Flat*. Anteriore a *Of Mice and Men*, *Tortilla Flat* fu il libro che lo rese subito illustre, e io lo considero pur sempre il suo vero capolavoro. Qui, raccontando con distacco umoresco rozze avventure di primitivi che cercano la felicità in appagamenti immediati, egli riesce a superare il personaggio nell'uomo e a darci una storia umana invece di una storia psicologica. Di individuale le figure non hanno più che indizi esterni, si diversificano solo per colore e disegno, sono simboli variamente pittoreschi dell'unità uomo a un determinato stadio di umanità.<sup>237</sup>

Gli altri romanzi di Steinbeck non riscuotono lo stesso parere positivo, proprio perché l'autore non ha una produzione omogenea e «solo una rinuncia definitiva alla psicologia come mezzo di espressione potrebbe mettere [lo scrittore] in grado di unificarsi».<sup>238</sup> Nel successivo articolo (seguendo la raccolta curata dalla Rodondi), il giudizio negativo sull'autore americano è espresso nuovamente e con decisione<sup>239</sup> e – portando con sé la valutazione anche di un altro narratore, Richard Wright – insiste ancora sulla stessa questione:

Ma in confronto a grandi scrittori come Saroyan, Hemingway, Caldwell, Wolfe, eccetera, non sembra finora, che Wright abbia qualcosa di nuovo da dire. La sua maniera di scrivere è connessa ai modi di scrittori più vecchi che vanno da Anderson a Faulkner e che

---

<sup>236</sup> ELIO VITTORINI, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1939, pp. 189-192; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 41-47. La citazione a p. 42.

<sup>237</sup> ELIO VITTORINI, *Il caso Steinbeck*, in «Oggi», a. 1, n. 2, 10 giugno 1939, p. 10; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 53-55. La citazione a p. 55.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Faulkner «ormai si è consacrato al realismo del romanzo sociale» (ELIO VITTORINI, *America 1*, «Tempo», a. V, n. 86, 16-23 gennaio 1941, p. 34; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 107-108. La citazione a p. 107).

oggi possono ritenersi virtualmente superati. Persegue, essa, fini di rappresentazione realistica per esempi di realtà, e produce personaggi legati punto per punto alla contingenza della psicologia. Non raggiunge un'intuizione propria di mezzo espressivo.<sup>240</sup>

Del resto anche Stendhal e Proust sono intesi come scrittori che si occupano di avvenimenti che non sono intesi come processi psicologici, ma come *allegorie dello spirito*.

Poco oltre si parla ancora di «vecchia stucchevole psicologia»<sup>241</sup> e nelle *Rassegne straniere per l'anno 1939* dell'«Almanacco Bompiani» Vittorini dà un giudizio positivo dell'opera di John Fante e un giudizio limitativo del breve romanzo di John Terrel, riferendosi sempre alla stessa assiologia:

Tra i libri più belli di letteratura narrativa si sono avuti quest'anno in America due romanzi di italo-americani. [...] Uno è di John Fante, [...]. Si chiama *Wait until Spring, Bandini* [...]. È, come i racconti, di trama autobiografica ma a carattere lirico anziché psicologico. [...]

Terza rivelazione dell'annata è John Terrell [...]. Ma ha il difetto [...] di notare dei passaggi psicologici senza tradurli in immagini. Cioè ha il difetto, grave in un simile genere, di valersi della psicologia come mezzo espressivo.

Al giorno d'oggi io credo, per la verità, che solo in un Faulkner, o in uno Steinbeck, o in un Wolfe, si può ancora ammettere la psicologia esplicita, la psicologia come mezzo espressivo. In Steinbeck è giustificata e riscattata dal tono epico che lo scrittore riesce sempre a raggiungere. In Faulkner e in Wolfe procede da una conoscenza talmente visionaria dell'animo umano che contiene di per se stessa uno sforzo fantastico, e insomma è di per se stessa un mezzo espressivo.<sup>242</sup>

Un'ultima citazione:

---

<sup>240</sup> ELIO VITTORINI, *Wright*, in «Oggi», a. 1, n. 18, 30 settembre 1939, p. 9; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 59-60. La citazione a p. 59.

<sup>241</sup> ELIO VITTORINI, *Pietro di Donato*, in «Oggi», a. 1, n. 22, 28 ottobre 1939, p. 9; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 61-62. La citazione a p. 62.

<sup>242</sup> ELIO VITTORINI, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1940, pp.174-175; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 75-78. La citazione alle pp. 75-76.

Caldwell [...] non ama i fatti in sé e per sé, dà loro un rilievo minimo. A lungo si ferma invece sugli aspetti statici della situazione [...].

Così il romanzo, come tutti gli altri di Caldwell, si svolge in una atmosfera di eternità, anzi di invariabilità. I fatti sono mine che ogni tanto scoppiano, con rumore sordo, su un immenso terreno fermo. [...] Questo ha un punto di partenza realistico: e implica una critica dell'uomo, una psicologia. Ma Caldwell non si serve mai della psicologia come mezzo espressivo. Né la realtà esteriore alla quale si riferisce, quel suo mezzogiorno americano, forma ambiente, quadro. Egli fissa i personaggi in una ritmica ricorrenza di gesti. E quel modo eleva a una specie di ennesima potenza tonale per cui, divenuto astratto, può anche sembrare Sicilia a un siciliano, Cina a un cinese.<sup>243</sup>

Un primo elemento da mettere in evidenza è come non ci sia corrispondenza tra il *lirismo* e l'utilizzo della *psicologia* come tecnica di rappresentazione letteraria. Questo equivoco avrebbe potuto darsi, se si fosse preso senza sfumature quanto si è detto sugli anni Trenta, sull'importanza che in quel momento Vittorini attribuisce allo scavo psicologico e alla rappresentazione dei moti di un animo. In questa seconda fase dell'evoluzione della poetica vittoriniana, lo psicologismo è accettato solo se la narrazione in cui è inserito riesce a farsi *epica*, oppure a raggiungere – in tono minore – una capacità di rappresentazione *picaresca*: ancora una volta torna il vocabolario della *legenda*, a cui la scrittura dovrebbe tendere quando non riesce a raggiungere il tono *lirico*. Una diretta relazione tra lirica ed epica era stata posta nel 1931, nella recensione agli *Ossi di seppia* di Montale, intitolata *Arsenio*,<sup>244</sup> in cui è fornita una aperta dichiarazione di che cosa sia la poesia:

Che cos'è la poesia? [...] *Fantasia*; risponde l'*Estetica* ma non giustifica che un solo poema, l'*Orlando*. Degli altri poemi, di una lirica che sia anche poema, come in Baudelaire o Leopardi,<sup>245</sup> e

---

<sup>243</sup> ELIO VITTORINI, *America I*, in «Tempo», a. IV, n. 52, 23 maggio 1940; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 93-94. La citazione alle stesse pagine. Il numero romano dopo *America*, nel titolo è redazionale e non compare nella pubblicazione in rivista. Di nuovo il motivo dell'«equivalenza geografica» (cfr. RODONDI, nota 2, *ivi*, p. 100) recupera la nota di *Conversazione in Sicilia*.

<sup>244</sup> ELIO VITTORINI, *Arsenio*, in «Circoli», a. I, n. VI, novembre-dicembre 1931, pp. 79-101; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 366-383.

<sup>245</sup> Si ricordi che nello *Scarico di coscienza* proprio Leopardi era posto, insieme a Stendhal, fra i punti di riferimento stilistici imprescindibili: «a distanza di quasi un secolo tutte le speranze ricadevano

contenga la vita di un uomo, non saprà mai giudicare in unità. Essa non risale il cammino psicologico della fantasia e il valore lirico non ne ammette. In altri termini, contro l'*Estetica*, io direi, e io non solo, che la poesia è *memoria*. Intuizione, eccetera, senza dubbio, ma nella memoria; e mi aiuta a convincermene la natura selettiva della fantasia la quale si manifesta al momento di *scegliere* (o *intuire*) nella memoria e non prima.

Le poesia di Montale, per l'appunto, esprime il carattere di un lungo processo interiore; si sente che ha scavato nella memoria; e subito si vede che, ogni volta, ha epilogato la sua vita, ha fatto *poema*.<sup>246</sup>

Il lirismo proposto da Vittorini all'inizio degli anni Quaranta, dunque, mantiene le sue radici nella *contemplazione*, nella *memoria*, le quali sono sempre state caricate di un valore conoscitivo, e il lirismo continua ad essere il termine su cui misurare la capacità dello scrittore di rappresentare e comunicare il livello "al quadrato" dell'esistenza, la capacità di ricondurre il discorso sugli universali. Tutto questo si genera ancora attraverso la messa in scena di un *io* lirico, ma è il modo in questo *io* deve essere rappresentato che muta: non più l'attenzione analitica ai moti del cuore, ma *io lirico* come voce, come simbolo, su cui appoggiare valori e significati. Mentre però, nella prima idea di letteratura di Vittorini, l'immagine del «fare poema» era solo intravista – le affermazioni relative ad *Arsenio* possono considerarsi un caso isolato – ora, con gli anni Quaranta e la lettura degli americani, la dimensione *epica* (e *picaresca*: nel vocabolario vittoriniano i due termini sono sinonimi nell'indicare la «storia di gesta» e si differenziano solo per una differenza di tono e di stile) è investita di maggiore considerazione e caricata di compiti precisi, i quali si presentano in veste utopica, quasi rarefatta – come in *Conversazione* – ma hanno dei sottointesi referenti concretamente e direttamente politici. In *Uomini e no* la dimensione etico-politica è resa manifesta, la parola viene «dissuggellata», proprio perché il testo tenta la rappresentazione dell'azione partigiana in termini più direttamente mimetici e referenziali di quanto tentato nel romanzo di Silvestro. Certo parlare di epica o di narrazione *picaresca* per *Uomini e no*, forse, non è possibile in senso proprio, ma non

---

inesorabilmente sul fondamento della lingua, del gusto, dell'intelligenza: l'Ottocento di Leopardi e Stendhal», VITTORINI, *Scarico di coscienza*, cit., p. 124.

<sup>246</sup> VITTORINI, *Arsenio*, cit., p. 370.

c'è dubbio che la ricerca di una narrazione in cui fosse l'azione a prevalere è senz'altro all'origine dell'ispirazione del romanzo del 1945.

Inoltre, è evidente come, da un lato, Vittorini abbia tentato di parlare dell'uomo e non del personaggio, svuotando Enne 2 in particolare di vita interiore, di storia psicologica e rendendo gli altri dei simboli, delle semplificazioni; dall'altro, come abbia voluto mantenere quell'esibizione dell'*io* che si abbandona allo sfogo lirico, all'accompagnamento delle considerazioni personali. Il limite di *Uomini e no* ha come causa l'aver separato identità del personaggio da quella del narratore: è l'aver voluto creare una zona narrativa di epica e leggenda, necessariamente in terza persona, ad avere confinato l'*io* nello spazio troppo angusto dei corsivi. In *Conversazione*, dove lo slancio epico era del tutto assente, i commenti lirici dell'*io* potevano liberamente fluire all'interno del comune serbatoio di esperienze e ricordi che lega *io* narrante e *io* narrato.

### 7.7 *Neorealismo in lingua inglese*

Le occorrenze dell'aggettivo "neo-realista" (con il trattino in Vittorini), all'interno degli articoli datati 1938-1942, non è affatto frequente e si riduce probabilmente a due soli luoghi. Tuttavia la loro presenza diviene importante perché permette di valutare in che modo – a quest'altezza cronologia – la terminologia dell'autore abbandoni la distinzione naturalismo-realismo, che era stata proposta implicitamente nei primi anni Trenta, per riportare questi vocaboli ad un'unica sfera semantica, rendendoli dunque dei sinonimi.



Un primo passo in cui si comprende che il termine *realismo* è utilizzato nei termini più comuni e diffusi, è dato dall'articolo sugli *Scrittori federali* americani, su cui Vittorini si pronuncia in questo modo:

Quanto ai racconti e brani di romanzo, s'avverte subito che nessuno rivela una personalità decisa e compiuta di scrittore. Il terreno battuto è un terreno di realismo psicologico, a base di osservazione diretta, e senza mai un accenno di trasferimento fantastico. Manca ogni specie di umore personale [...] che possa portare a un tale trasferimento. Tutto nasce dall'osservazione della realtà e nell'osservazione della realtà si esaurisce.<sup>247</sup>

Questi scrittori si muovono quindi «entro i limiti [...] del *realismo*», benché – unico elemento a loro favore – «danno l'impressione di formare una scuola nuova e, in qualche modo, autonoma, senza maestri».<sup>248</sup>

In queste brevi citazioni si ritrova l'anatema in cui è caduta la rappresentazione delle storie psicologiche, affiancato all'avversione per una scrittura che sia frutto di pura osservazione naturalistica del mondo esterno. A queste modalità rappresentative si oppone – ancora una volta – la capacità del narratore di inserire un elemento suo proprio, un «umore personale» che possa introdurre uno scarto verso una realtà maggiore.

Non è forse pretestuoso porre in relazione l'utilizzo del termine *realismo* in un senso più comune con le nuove sedi di pubblicazione degli scritti vittoriniani: rivolgendosi ad un pubblico più ampio e meno letterariamente attrezzato non poteva permettersi la torsione della parola in una direzione di significato troppo lontana dall'uso quotidiano, il virtuosismo semantico doveva essere limitato. Ed ecco dunque il prevalere di una connotazione sinonimica di vocaboli che a suo tempo erano stati investiti di significati specifici differenti.

Un'altra citazione conferma come il *realismo* naturalistico (inseriamo questo aggettivo per disambiguare il lemma) sia superabile solo con l'immissione all'interno della narrazione di un elemento personale da parte dello scrittore: «Le sue inibizioni e le sue ossessioni [...] hanno reso il suo realismo così elefantico che non può mai chiamarsi

---

<sup>247</sup> ELIO VITTORINI, *Scrittori federali*, «Omnibus», a. II, n. 26, 25 giugno 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 21-23. La citazione a p. 22.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 23 (corsivo mio).

realismo».<sup>249</sup> E in un articolo pressoché contemporaneo a quello da cui sono tratte le parole appena trascritte, gli scrittori «neo-realisti» sono ricondotti a un modo di esprimersi «esplicitamente sensuale, esplicitamente psicologico»:

Così i recenti neo-realisti [...] storicamente si ricollegano ai più antichi attraverso uno scrittore molto fine attardatosi in pieno novecento su schemi scheletricamente realistici, voglio dire E. M. Forster, l'autore di *Passage to India*.<sup>250</sup>

Ed è questa la prima occorrenza del termine; l'altra è data invece all'interno delle note di *Americana*, in cui, nella sezione *Storia contemporanea*, sono citati alcuni scrittori minori:

*Non per nulla la maggior di essi ricorrono all'espedito di un ritorno storico, e si chiamano, appoggiandosi a un compito di propaganda proletaria, neo-realisti.*<sup>251</sup>

Questa componente di denuncia sociale non è considerata in questa sede come un dato positivo da Vittorini, il quale in un altro contesto valuterà la “decadenza” delle opere di Steinbeck sulla base del fatto che egli ormai si è «consacrato al realismo del romanzo sociale».<sup>252</sup> Sono questi solo accenni, ma è interessante riportarli, poiché mostrano una posizione di Vittorini molto chiara nei confronti di quelli che sono i compiti e gli spazi di azione della scrittura letteraria: è una consapevolezza che anticipa di molto quanto sarà espresso in modo più circostanziato nei mesi in cui avrà luogo la famosa polemica con Mario Alicata e Palmiro Togliatti.<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> ELIO VITTORINI, *Lecture americane*, «Oggi», a, II, n. 17, 27 aprile 1940, p. 20; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 87-88. La citazione a p. 88.

<sup>250</sup> ELIO VITTORINI, *Inghilterra*, «Tempo», a, IV, n. 52, 23 maggio 1940, p. 41; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 90-91. La citazione a p. 90; da qui anche le citazioni riportate poco sopra.

<sup>251</sup> VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., p. 747.

<sup>252</sup> ELIO VITTORINI, *America I*, «Tempo», a, V, n. 86, 16-23 gennaio 1941, p. 34; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 107-108. La citazione a p. 107.

<sup>253</sup> A questo proposito si riportano le seguenti affermazioni di Vittorini, le quali sono innanzitutto una velata polemica nei confronti del regime fascista, ma appaiono anche come un'eco anticipata di successive dichiarazioni: «La WPA (*Workers Project Administration*) è un organo statale che Roosevelt ha sentito la necessità di creare per l'inquadramento dei disoccupati [...]. È un organo statale, [...] ma [...] lo stato americano s'è guardato bene dall'imporgli la propria fisionomia, e lo ha lasciato libero di svilupparsi con una mentalità sua, un'anima sua, una sua morale.» (VITTORINI, *Scrittori federali*, cit., p. 21).

La ricognizione terminologica, però, permette anche di raggiungere uno dei centri pulsanti del pensiero vittoriniano, che ancora una volta conferma come la sua scrittura non possa ricondursi a un'istanza rappresentativa di (*neo-*)*realismo* naturalistico, non solo o non tanto per una preferenza stilistica e retorica verso altre tipologie di linguaggio, quanto per una concezione della realtà, del mondo e delle possibilità percettive e conoscitive dell'uomo che non trova alcuna corrispondenza con quella poetica. A un'idea di scrittura e all'affermazione delle tecniche di rappresentazione improntate a una resa mimetica della realtà, soggiace infatti una percezione gnoseologica delle cose che è bene espressa da un'affermazione di Guido Guglielmi e che da Vittorini non potrebbe essere affatto condivisa:

Il neorealismo parte [...] dallo spessore dei fatti e non dubita di essi. Non si interroga (filosoficamente, avrebbe detto Pirandello) sulla categoria di realtà, sul senso di ciò che si dice realtà, ma la assume come un dato.<sup>254</sup>

Si leggano le affermazioni di Vittorini riportate poco oltre per comprendere come il suo pensiero problematizzi invece sempre i *fatti* per caricarli di un «anche se», un «come se», che sorgono dalla «necessità intima della fantasia di creare contemporaneamente in due regni diversi», dalla quale a loro volta «prendono origine tutte le duplicazioni»,<sup>255</sup> che fanno emergere dalla pagina scritta la percezione di quella realtà maggiore che accompagna sempre il dato più referenziale. La non adesione di Vittorini ai canoni del neorealismo ha un'origine “filosofica”, prima che letteraria.

Questa capacità di andare oltre la superficie delle cose e di ricreare sulla pagina un mondo «reale due volte» è infatti non a caso riconosciuta agli scrittori della *legenda*:

Tutti più o meno giovani, [...] portano una nuova leggenda, una nuova comune leggenda, nella letteratura degli Stati Uniti. Vi portano [...] inoltre, autobiograficamente orientata, una felice concezione atomica del mondo per la quale, incapaci di credere, e con aria beffarda, in ogni presunta legge a priori della realtà, della psicologia o

---

<sup>254</sup> GUIDO GUGLIELMI, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di FRANCO BRIOSCHI e COSTANZO DI GIROLAMO, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, vol. IV, p. 600.

<sup>255</sup> ELIO VITTORINI, *L'ultimo Faulkner*, «Omnibus», a. II, n 44, 29 ottobre 1938, p. 7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 31-33. La citazione a p. 32.

della sintassi, credono con slancio nella vita come serie di prodigi, e nell'uomo come protagonista della creazione, uomo in lettere maiuscole, io lirico, spoglio sempre da particolarità *profonde* (cioè mediate) di personaggio.<sup>256</sup>

Anche qui, come sempre, elemento necessario alla costruzione di questo *di più* di rappresentazione e quindi di conoscenza è il soggetto: ancora poco oltre, l'*io* lirico è definito «uomo simbolico, l'Uomo»<sup>257</sup> nella sua essenza. Ed è la seguente, l'inevitabile conclusione di tutte queste considerazioni:

Per una simile generazione di scrittori non può evidentemente esistere più il romanzo, almeno nel vecchio senso di una forma narrativa che stabilisce una situazione realistica, la svolge e la risolve. Infatti il maggiore e più completo tra essi, il più tipico, è l'autore dei lineari racconti *Che ve ne sembra dell'America?* William Saroyan.<sup>258</sup>

Con queste ultime citazioni si rende chiaro – a riprova della stretta interconnessione delle riflessioni vittoriniane – ciò che si è spiegato nei paragrafi precedenti del presente capitolo: il personaggio deve diventare un punto di appoggio per costruire discorsi universali, che siano validi per ogni uomo, che raggiungano l'essenza dell'umanità. Da ciò segue che il “personaggio psicologico”, di cui si danno i minimi movimenti interiori, che vive della propria intimità, diviene un ostacolo. Un personaggio troppo caratterizzato, troppo *mediato*, crea un inciampo nell'elaborazione di un discorso che tende sempre più verso la parabola, l'allegoria (il *Sempione strizza l'occhio al Frejus* è l'esito estremo di questa tendenza e diviene quasi indecifrabile, data l'astrattezza dei suoi motivi). Non è invece di ostacolo l'*io lirico*, detentore del linguaggio letterario.

Di fronte a queste premesse è chiaro che anche la forma narrativa subisce delle trasformazioni: venendo meno il “personaggio psicologico”, di carattere, viene meno la trama e l'intreccio basati sui «movimenti del cuore». Gli esiti di questo presupposto sono due, fra loro strettamente imparentati ma allo stesso tempo opposti. Da un lato la narrazione diviene pura, azione, gesta, gesti, che vivono nella loro rappresentazione nuda,

---

<sup>256</sup> VITTORINI, *America v*, «Tempo», n. 66, 29 agosto 1940, p. 42; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 97-98. La citazione p. 97 (corsivo nel testo).

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 97.

distaccata da una qualsiasi interiorità, esemplari e icastici, che portano nella dimensione dell'epica: in questa direzione sono costruiti i capitoli in tondo di *Uomini e no*. Dall'altro, il distacco dai turbamenti di un'anima porta a costruire delle pure voci sulle quali continuano a vivere degli slanci intimi, ma appunto, sbilanciati in lirismo senza biografia, se così si può dire: ed è questo il caso dei corsivi di *Uomini e no*, i quali, non a caso divengono spazio esclusivo di un *io* che non è quello di un personaggio, il quale si muove in direzione centrifuga rispetto al centro umano di Enne 2, spostandosi in direzione metanarrativa, in commento morale e attingendo all'interiorità del protagonista solo per creare il raccordo tra il commento e la finzione.

L'attenzione rivolta da Vittorini al dialogo teatrale abbraccia entrambe le spinte: nel dialogo, senza commento, trova spazio la rappresentazione epica, apparentemente referenziale, sempre caricata di significati ulteriori; nel monologo si può trovare il modello dell'intervento dell'*io*-Spettro.



## 8. IL FALLIMENTO DELLA “PARTECIPAZIONE”

### 8.1 *I destinatari elettivi di Uomini e no*

Nel periodo compreso tra la stesura delle note introduttive per l'antologia *Americana* e gli articoli del 1945 apparsi prima, occasionalmente, su «L'Unità» e poi su «Il Politecnico»,<sup>259</sup> l'unico spazio in cui Vittorini dà voce a riflessioni sulla scrittura è quello dei corsivi di *Uomini e no* dedicati alla “poetica della partecipazione”. Questa poetica, tutta interna al romanzo, resta, da un lato, direttamente funzionale all'interpretazione del narrazione stessa – come si è visto nella prima parte di questa ricerca –, da cui non può quindi essere separata; dall'altro, testimonia in che modo l'autore abbia riflettuto sul senso e il valore della letteratura di fronte alla guerra e al male. Proporre una scrittura che fondi il campo del proprio dicibile su ciò che è moralmente partecipabile, limitandosi a parlare del male da un punto di vista esterno, nei suoi effetti, descrivendo le azioni di chi lo attua, produce però un'ulteriore conseguenza: una poetica di questo tipo ritaglia una comunità di lettori che *partecipa*, appunto, della stessa posizione che assume l'autore di fronte ai fatti. Il testo della *princeps* di *Uomini e no*, dunque, propone una precisa ipotesi di pubblico di riferimento, la cui origine è da individuarsi nel particolare contesto sociale del periodo in cui sorge.

---

<sup>259</sup> Tra il 1943 e il 1944 Vittorini pubblica alcuni scritti su varie testate della stampa clandestina, ma si tratta di racconti o di interventi di militanza politica.

Un primo elemento da sottolineare è come ci si trovasse allora per la prima volta «di fronte all'“ingresso delle ‘masse’ nella storia”»:<sup>260</sup>

Resistenza e antifascismo [...] sembravano aver creato una *dimensione* culturale nuova, uno *spazio* di azione per la cultura, mai precedentemente neanche sperati, attraverso la promozione a pubblico (almeno potenziale o sperata) di una massa sociale quasi completamente vergine, con la quale il rapporto linguistico non poteva più essere intrattenuto nei modi tradizionali.<sup>261</sup>

La questione di un nuovo pubblico a cui rivolgere il discorso letterario mette in crisi soprattutto quei letterati che avevano maturato un loro linguaggio e un loro stile in un contesto radicalmente diverso.<sup>262</sup> Per questi autori il periodo a ridosso della fine del secondo conflitto mondiale è un momento di passaggio delicato e la ricerca sulle proprie forme di scrittura risente di numerose spinte extraletterarie con una carica prima sconosciuta: benché Vittorini abbia sempre dichiarato come la sua progettazione letteraria abbia sempre risentito dei cambiamenti e dei movimenti della storia, egli stesso percepisce come la situazione politica e sociale che si è prodotta con la Resistenza non abbia precedenti. L'eccezionalità del momento è un dato ormai assodato e la sua descrizione più celebre è quella proposta da Calvino nella prefazione alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964:

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, [...] ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente smania di raccontare.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> FALASCHI, *Realtà e retorica*, cit., p. 5. E ancora: «rilievo centrale [...] ebbe il desiderio di intrecciare un dialogo non elusivo col pubblico di massa attraverso un immediato recupero della dimensione narrativa» (CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit., p. 13).

<sup>261</sup> ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, cit., p. 1607.

<sup>262</sup> «Scrittori come Pavese, o Vittorini, o Bilenchi, si erano ritrovati in un mondo del tutto diverso da quello della propria giovinezza, un mondo certo sperato ma comunque tale che richiedeva che essi chiarissero le proprie idee.» (FALASCHI, *Realtà e retorica*, cit., p. 36).

<sup>263</sup> CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1185-1186.



Ben diversa però la posizione di chi come Calvino «cominciò a scrivere allora» e «si trovò così a trattare la medesima materia del narratore orale», in virtù di quella «carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore»<sup>264</sup> e che lo spingeva a volersi «esprimere»,<sup>265</sup> rispetto a chi, come Vittorini, si trova ad avere già scritto un libro come *Conversazione in Sicilia* che proprio per i giovani scrittori era un punto di riferimento morale e stilistico imprescindibile.<sup>266</sup> Vittorini, dunque, si trova a dovere affrontare un problema che può essere inquadrato nei termini proposti da Bruno Falsetto:

la scrittura del neorealismo era una scrittura a doppio interlocutore: da un lato cercava di avviare un dialogo nuovo con un pubblico diverso – più ampio e meno acculturato –, e dall'altro lato rimaneva legata al colloquio più tradizionale con le *élites* colte.<sup>267</sup>

Anche Vittorini, infatti, da un lato vorrebbe continuare a parlare con il pubblico di *Conversazione*, dall'altro, ambisce ad avvicinarsi alle masse emerse dalla recente situazione di conflitto, con le quali le stesse *élites* erano venute per la prima volta in contatto.

*Uomini e no*, nella sua prima stesura del 1945, tenta, dunque, l'arduo compito di dialogare con entrambi i pubblici all'interno dello stesso testo, e questo proposito è uno dei primi motivi di quell'incomprensione subita dal libro fin dai primi mesi successivi alla sua pubblicazione. Se *Conversazione in Sicilia* aveva come primo pubblico di riferimento gli intellettuali o in ogni caso il pubblico colto (soprattutto se si pensa al fatto che venne inizialmente edito su «Letteratura»), *Uomini e no* è il libro sorto dalla Resistenza, da un clima storico, politico e sociale in cui una vicinanza tra ceti colti o comunque tra studenti o professionisti della cultura e ceti bassi, lavoratori delle fabbriche, operai, contadini, era stata reale e indispensabile perché la lotta partigiana si costituisse e

---

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 1186. La questione delle due generazioni di autori (quella nata dopo il 1920 e quella precedente, di chi è nato tra il 1908 e il 1915) poste al confronto con la situazione storica sorta dalla fine del secondo conflitto mondiale è ben impostata da Falaschi nel già citato *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, il quale nota come fossero inevitabilmente «i meno giovani ad affrontare [i] problemi teorici» (p. 37).

<sup>265</sup> CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1186.

<sup>266</sup> Calvino stesso nella prefazione al *Sentiero* propone il notorio «triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*» (*ivi*, pp. 1187-1188), come punto di partenza per impostare la propria scrittura. Falaschi parla di questi testi come di «fonti» (*Realtà e retorica*, cit., p. 31, corsivo nel testo).

<sup>267</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 200 (corsivo nel testo).

operasse. Vittorini insiste molto e a lungo nel dichiarare come il romanzo sia stato scritto nel suo periodo di clandestinità, in una pausa forzata della lotta, ed è evidente come tutto ciò abbia avuto come effetto quello di modificare l'orizzonte di ricezione nel quale l'autore voleva che il suo nuovo testo si inserisse.

Un articolo apparso su «L'Unità» pochi giorni prima che Vittorini ricevesse le bozze in colonna del romanzo conferma pienamente qual è il nuovo pubblico a cui lo scrittore intende rivolgersi. Premessa alla sua definizione sono alcune affermazioni che anticipano – in modo forse schematico e rigido, meno argomentato, ma coerente sul piano assiologico – quanto sarà espresso poi nella *Lettera a Togliatti* due anni più tardi; è la constatazione di come sia necessaria una «lotta culturale», per impedire che una falsa cultura antifascista, fundamentalmente reazionaria diventi egemone; per impedire, ancora, che gli uomini di cultura si chiudano in «un dramma che è soltanto loro o di una parte soltanto della società italiana, e non di tutto il popolo»;<sup>268</sup> per impedire, insomma, che la cultura perda il contatto diretto con «il cuore stesso di ogni cosa che sia vita».<sup>269</sup>

Ma a chi tocca combattere per questa lotta culturale? Io credo che impostarla sul piano stesso della lotta politica sarebbe estremamente pericoloso. [...] Difficilmente i partiti politici saprebbero anteporre l'interesse culturale all'interesse politico di partito. Facilmente essi designerebbero uomini che sarebbero certo degli antifascisti provati, ma che, sul piano culturale, potrebbero essere dei reazionari o degli incapaci.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> ELIO VITTORINI, *Lotta culturale e lotta politica*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 12 maggio 1945, p. 1; ora in VITTORINI, *Articolo e interventi 1938-1965*, pp. 207-208. La citazione a p. 207. Si segnala rapidamente come tra questo articolo e i precedenti scritti “americani” sono solo cinque gli interventi presenti nella raccolta curata da Raffaella Rodondi: i primi tre, del 1942, sono la celebre *Notizia per avvertenza*, introduzione a Michele Amari, *I musulmani in Sicilia*, che Vittorini ha curato per la collezione «Corona» nel 1942; l'introduzione a *Nozze di sangue* di Federico García Lorca, sempre per «Corona» e un'altra brevissima prefazione a un volumetto di Mario Monti, *Il mare chiama*. Le altre due pubblicazioni sono del 1943 e del 1945: *Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, «L'Unità», n. 15, 7 settembre 1943; *Eugenio Curjel*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, a. XXII, n. 6, 9 aprile 1945. Questo semplice dato testimonia da sé il radicale cambiamento che gli anni di guerra hanno portato nell'attività di Vittorini, con la partecipazione alla lotta partigiana e la temporanea sospensione dei suoi abituali incarichi professionali (cfr. le note di Raffaele Rodondi a *Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, cit., pp. 199-201). Per ricostruire il percorso di Vittorini durante i primi mesi della partecipazione attiva alla Resistenza sono inoltre fondamentali le lettere contenute nella raccolta VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, cit.

<sup>269</sup> VITTORINI, *Lotta culturale e lotta politica*, cit., p. 207.

<sup>270</sup> *Ivi*, pp. 207-208.

E prosegue:

La lotta culturale si ridurrebbe a un controllo dei partiti sulla cultura, e, implicitamente, a un tentativo di utilizzazione degli uomini di cultura non meno sterile e superficiale di quello fascista. Cioè: gli uomini di cultura non uscirebbero dal loro isolamento, e la separazione attuale tra cultura e vita non si colmerebbe, anzi diverrebbe più disperata e drammatica.<sup>271</sup>

Per Vittorini agli uomini di cultura è data una grande responsabilità nella costruzione della nuova coscienza civile dell'Italia appena uscita dalla guerra, responsabilità che deve esercitarsi sia per impedire il risorgere di una cultura reazionaria, sia per «superare il dramma che è in loro, per capire la grande felicità che è nel popolo, alla base della vita, e rendersi partecipi».<sup>272</sup> Questi punti sono ribaditi poco oltre e meglio specificati:

Gli uomini della cultura hanno tre compiti dinanzi a loro. Uno è quello di impedire la formazione di una cultura reazionaria. Gli altri due, positivi entrambi, sono: immedesimarsi nella vita del popolo, e dare tutti i mezzi possibili di conoscenza a tutto il popolo.<sup>273</sup>

Queste affermazioni preludono a quelle che qualche mese dopo appariranno, meglio argomentate, sui primi numeri di «Politecnico», ma, per quel che riguarda il discorso che si sta qui conducendo, conta rilevare come fosse questa la posizione del Vittorini che stava portando alle stampe *Uomini e no*.

Il «dramma» degli intellettuali sembra rimandare direttamente alla scissione tra la voce narrante dell'*io* scrittore e il protagonista Enne 2. Affermazioni scritte su «Politecnico», quasi un anno dopo, aiutano a fare chiarezza su questo punto, centrale e delicato della *crisi dell'intellettuale*. Vittorini infatti afferma che di fronte alla guerra – il riferimento è, in questo caso, alla guerra di Spagna, la quale ha però valore paradigmatico –<sup>274</sup> «gli intellettuali mostrarono che cosa fossero (se chierici d'accademia o apostoli di una verità

---

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> «la Spagna, principio e simbolo della rottura e della trasformazione» (ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 164-165).

rinnovatrice) scegliendo di riconoscere, come fece il vecchio Unamuno, le ragioni reazionarie, o, come il poeta Lorca, di essere fucilati».<sup>275</sup>

Considerando la vicenda di *Uomini e no* alla luce di queste affermazioni alcune considerazioni possono essere fatte: all'interno del romanzo ci sono due modi di essere intellettuale, quello di Enne 2 (e del Gracco) e quello della voce narrante. Non ci sono intellettuali che accettano di allinearsi alla reazione ma intellettuali che combattono, ognuno con le armi che ha scelto: l'*io* non ha sostituito la penna con la pistola, mentre Enne 2 (con il Gracco) ha scelto la direzione della lotta armata. In questo modo Vittorini sta legittimando e proponendo due possibili strade ed è sintomatico che Enne 2 decida di accettare di morire proprio quando avrebbe dovuto nascondersi a causa del fatto che era stato riconosciuto: il protagonista del romanzo resta con in mano le sue armi e muore, uccidendo un nemico; l'*io* scrittore, come lo stesso Vittorini autore reale – in questo senso può essere legittimata una sovrapposizione autobiografica – decide di portare avanti la lotta con altri mezzi: scrivendo.

Infatti,

non è per la partecipazione fisica degli intellettuali alla lotta che parliamo di svolta e di rinascita della cultura spagnola. Noi ne parliamo per quello che, durante la guerra civile, fu detto e scritto, e che fu dipinto, cantato, recitato, per quello che fu organizzato, per quello che fu insegnato e che fu imparato. [...] Noi parliamo di nuova cultura spagnola per l'identificazione che vi fu, in tutta la Spagna popolare, tra ideali della cultura spagnola d'avanguardia, scopi della lotta e aspirazioni sociali delle masse; per la duplice necessità sentita dagli intellettuali di versare il loro sangue e di scrivere; per la duplice necessità sentita dalle masse di versare il loro sangue e di leggere, di capire, di imparare [...].<sup>276</sup>

In questo senso non possono più essere equivocati la scelta di Enne 2 di morire, quella dell'*io* scrittore di scrivere e l'«Imparerò meglio» dell'operaio: *Uomini e no* vorrebbe essere la rappresentazione dei germogli di una nuova società da costruire su quei presupposti, in cui ognuno abbia la propria spinta verso la liberazione, in cui ognuno

---

<sup>275</sup> ELIO VITTORINI, *Cultura popular*, in «Il Politecnico», n. 27, 30 marzo 1946, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 276-278. La citazione a p. 277.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

comprenda o almeno si sforzi di imparare. Il giovane operaio potrebbe essere considerato il narratario del testo, colui a cui il narratore – caricato di istanze autoriali e autobiografiche – si rivolge elettivamente, la figura sulla quale sono riposte le speranze del cambiamento. Il giovane operaio è l'unico personaggio che all'interno del romanzo si trasforma: per lui si può parlare di passaggio di crescita, di formazione, di presa di consapevolezza. Gli altri personaggi non evolvono, sono fissi nella loro icasticità simbolica. E tra questi c'è Berta, la quale però può a sua volta essere considerata un altro narratario, rappresentante di un'altra categoria di persone, non appartenenti al popolo, ma alle classi borghesi e alle quali ugualmente e, anzi, ancora di più, è richiesto lo sforzo della presa di coscienza, del cambiamento, perché anch'esse contribuiscano alla costruzione della nuova società umana. Il rifiuto da parte loro provocherebbe conseguenze di cui quelle rappresentate nel romanzo sono solo simbolo e monito.

La complessità di queste dinamiche interne al testo e soprattutto la loro valenza utopica è stata faticosamente intesa dalla più parte dei recensori contemporanei – come si vedrà nel prossimo paragrafo – e tale difficoltà di comprensione o addirittura l'evidente fraintendimento ha contribuito senza dubbio alla scelta dell'autore di intervenire sul proprio lavoro narrativo, con lo scopo di diminuire i potenziali equivoci che la sua complessità provocava.

Questo infatti è un punto determinante: *Uomini e no* è un testo complesso che non può essere considerato il romanzo della Resistenza *tout court*. Solo poche voci di critici autorevoli hanno saputo, fra i contemporanei, comprenderne la profonda riflessione morale e la carica utopica che esso promuoveva.

## 8.2 *La ricezione del romanzo*

Per avere una prima fotografia della ricezione del romanzo è possibile considerare la raccolta di recensioni relative a *Uomini e no*, contenute nello stesso fascicolo del fondo Elio Vittorini di APICE in cui sono conservati i materiali di lavorazione testuale.<sup>277</sup> La lettura di questi articoli ha un particolare valore, dato che sono i ritagli di giornale conservati dall'autore stesso e su alcuni di essi sono presenti segni, sottolineature e brevissimi appunti, che indicano le reazioni di Vittorini a quanto scritto, fornendo preziose indicazioni critiche. Tale raccolta non è completa di tutti gli interventi apparsi a proposito di *Uomini e no* nei mesi successivi alla pubblicazione,<sup>278</sup> ma ha un suo preciso valore documentario proprio per le caratteristiche appena presentate. La ricognizione qui proposta è dunque solo indicativa di alcune posizioni sorte in seguito alla lettura del romanzo, con cui Vittorini si è confrontato, e suggerisce una sintesi delle differenti, più o meno autorevoli, posizioni, allo scopo di rilevare come molti giudizi siano comuni a critici affermati e prestigiosi, e a recensori più occasionali.<sup>279</sup>

Un elemento in comune a tutte le letture è la percezione della continuità tra *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*, visto come «sviluppo e compimento»<sup>280</sup> del primo romanzo. I termini, però, in cui questo sviluppo può essere inteso già mostrano il sorgere di una serie di equivoci ricorrenti, di interpretazioni del testo tra loro concordi, ma non aderenti a quella che era la reazione che l'autore avrebbe voluto suscitare.

---

<sup>277</sup> Università degli Studi di Milano – Centro APICE, fondo Elio Vittorini, serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 3: Uomini e no; sottofascicolo: Uomini e no, recensioni. La maggior parte delle recensioni si riferisce all'edizione del 1945; solo tre (CARLO BO, *Capito o no, Vittorini aveva ragione*, «L'Europeo», 12 dicembre 1965, s.n.p.; CARLO BO, *Vittorini a centomila copie*, «Successo», gennaio 1966, pp. 83-85; VITTORIO SPINAZZOLA, *Vent'anni per incontrare il pubblico di massa*, «Vie Nuove», 24 febbraio 1966, s.n.p.) fanno riferimento all'edizione Oscar del 1965 e sono dunque state inserite nella cartelletta da altri e non dall'autore.

<sup>278</sup> Di altri articoli si hanno indicazioni dalle note di Raffaella Rodondi in *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., o da altre testimonianze che saranno citate al momento opportuno.

<sup>279</sup> Basti dire che la maggior parte delle firme delle recensioni presenti nel faldone e il nome delle testate su cui scrivono non sono citati da GIAN CARLO FERRETTI e STEFANO GUERRIERO in *Storia dell'informazione letteraria in Italia* (Milano, Feltrinelli, 2010), a testimonianza della loro non appartenenza al “dominio letterario”. Stando alle carte presenti in archivio è possibile rilevare, infatti, come l'attenzione al romanzo giunga soprattutto da giornali che professano una militanza – a vario titolo – politica.

<sup>280</sup> LUCIANO AIOLFI, il ritaglio non permette l'identificazione della testata, né della data.

*Uomini e no* è dunque, a distanza di quattro anni, lo sviluppo esatto di *Conversazione*, ne è l'epilogo drammatico e violento.<sup>281</sup>

Ed è qui un primo punto: sulla valutazione della conclusione del romanzo incide molto di più la morte di Enne 2 che non il rilancio positivo proposto attraverso la figura del giovane operaio. Dunque *Uomini e no* si risolve nel dramma, nella tragedia.

A questo proposito è interessante notare che Vittorini sottolinea e segnala con una freccia il seguente passo su cui è facile presupporre il suo accordo:

in *Uomini e no*, dove al «mondo offeso» di *Conversazione* è aggiunta un'epopea degli offesi che si ribellano. Così che, mentre *Conversazione* pareva chiudere simbolicamente un ciclo dei «Vinti» aperto da Verga coi *Malavoglia*, *Uomini e no* contiene la rottura della rassegnazione, la ribellione.<sup>282</sup>

E ancora un altro critico afferma come «la *Conversazione* fissava un appuntamento irrevocabile [...]. *Uomini e no*, il nuovo romanzo di Elio Vittorini, è il libro di questo appuntamento supremo».<sup>283</sup> Inoltre, il modo in cui il protagonista finisce condiziona fortemente il consenso ideologico al testo, che anzi, spesso, viene negato.

Protagonista [...] un intellettuale, Enne 2, arido e disperato, che s'è buttato alla lotta clandestina più per liberarsi della sua inquietudine e disperazione, che per un fine altamente politico e sociale [...] è sempre irrequieto, insoddisfatto, rimane un intellettuale. [...] non riesce mai a raggiungere l'innocenza del vero martire che ignora se stesso [...].<sup>284</sup>

La prima accusa che viene mossa contro il romanzo è, dunque, contro il suo protagonista intellettuale, che resta «intellettualistico nel suo modo di commuoversi e

<sup>281</sup> MARIO DE MICHELI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, rubrica "Il libro del giorno", «La settimana», p. 13.

<sup>282</sup> ADRIANO SERONI, *Uomini e no*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945, p. 7.

<sup>283</sup> VITTORIO NISTICÒ, *Vittorini, poeta della resistenza*, «La patria», 22-23 agosto 1945, p. 3. Lo stesso articolo è ripreso su un altro numero di «La patria», di cui però la pagina conservata non consente di ricostruire la data. Una versione più lunga della recensione, proposta con lo stesso titolo, si legge anche in «L'Orizzonte», 1 settembre 1945, p. 2.

<sup>284</sup> GIUSEPPE CORIGLIANO, *Umanità di Elio Vittorini*, «La vetta», pp. 3-4. La citazione a p. 4.

discorrere, *nel suo riavvitarsi su se stesso*.<sup>285</sup> Ciò è interpretato come la diretta causa della mancanza nel romanzo del 1945 di quella «forza rigeneratrice»<sup>286</sup> che era ben presente in *Conversazione*. Il messaggio di “adempimento” non viene dunque colto.

Chi si è aspettato il romanzo della resistenza vi trova quello della “disperazione” messa al servizio e annullata nella lotta.<sup>287</sup>

Ed è questo un primo punto fondamentale: il pubblico che aveva conosciuto Vittorini attraverso *Conversazione* si aspettava un certo tipo di romanzo che descrivesse le vicende appena passate, ma soprattutto che raccontasse la *Resistenza*, quasi come se dovesse esserne la sua celebrazione epica. Di fronte ad un protagonista arrovellato e che “si fa ammazzare” resta un senso di disagio: è vero che Enne 2 si sacrifica per la causa partigiana, ma l’incongruenza del suo dramma interiore sentimentale ed esistenziale non riesce a farlo percepire come eroe.

La fine di Enne 2 ci rimarrà lungamente nella memoria, ma come la fine di un uomo che cerca principalmente un esito al dramma d’amore che si porta dietro da dieci anni, e che, fuori di questo dramma, risolve in una incongruenza romantica la propria azione di combattente.<sup>288</sup>

E ancora:

resta nel personaggio centrale del libro la testimonianza di una crisi morale [...].<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> ALFREDO PUERARI, “*Uomini e no*” di Elio Vittorini, rubrica “Libri nuovi”, «Fronte democratico», 26 agosto 1945, p. 1. Che Vittorini però rifiutasse anche una celebrazione monocorde del suo protagonista è evidente dal fatto che egli segna un “no” in avvio dell’articolo di Arturo Tofanelli in cui si legge: «Enne 2 [...] l’intellettuale, il calmo e risoluto organizzatore dei colpi. In lui Vittorini ha idealizzato l’eroe della resistenza, lo strenuo e lucido lottatore, consapevole della propria missione e del tenue filo a cui la sua vita è sospesa»; ARTURO TOFANELLI, *Uomini e no*, «Avanti!», 27 luglio 1945, p. 2. Ad ogni modo il “no” di Vittorini deve essere inteso – e a ragione – come una disapprovazione dell’intero articolo.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> LIBERO BIGIARETTI, *L’ultimo romanzo di Elio Vittorini. Uomini e no*, «Domenica», 16 settembre 1945, p. 4.

<sup>289</sup> VITTORIO DENTI, *Uomini e no* di Elio Vittorini, rubrica “Libri della resistenza”, «Democrazia liberale», 12 settembre 1945, p. 2. E ancora: «Ma l’uomo, il protagonista, Enne 2, “mette al servizio della propria fede, la forza della propria disperazione”. [...] Ed è disperazione d’amore e disperazione di vita; disperazione e forse un vago nichilismo di intellettuale»; ARENIUS, «Il Popolo», 9 agosto 1945, p. 2.



La crisi dell'intellettuale protagonista è percepita come una crisi dello stesso Vittorini in conseguenza del fatto che l'altro nodo su cui si addensano incomprensioni e giudizi contrastanti è il difficile rapporto che lega la voce narrante dei corsivi a Enne 2, da un lato, e all'autore, dall'altro:<sup>290</sup> essendo estranea all'epoca la consapevolezza della distinzione tra autore implicito e autore reale, è chiaro che un *io* così complesso – come si è visto – e così compromesso con il mondo della finzione, da una parte, e così colmo di echi autobiografici dall'altra, è percepito come il portatore di un'ingerenza dello scrittore: «la personalità [di Vittorini] prevale rispetto ai fatti, ai personaggi, all'azione»,<sup>291</sup> «resta memoria di una voce sola, quella dell'autore».<sup>292</sup> A ciò contribuisce anche la particolare tecnica della costruzione dei personaggi, che ottiene come effetto quello di farli percepire come privi di vita umana, portatori di una «vita di spettri. Apparente, irreal».<sup>293</sup> Nessuno dei recensori si pone un problema di definizione stilistica della prosa vittoriniana.

I corsivi vengono duramente stroncati e per lo più incompresi; molti e differenti i tentativi di definirli, di spiegarne la natura:

Futilità anche vi sono. Lungaggini. Digressioni veramente infelici. Specie nei corsivi apposti dall'autore ad ogni capitolo quasi a creare una sorta di dialogo psichico e metafisico, che rende ancor più irreal [... ] ed inutile.<sup>294</sup>

I corsivi sono anche definiti «allucinazioni surrealistiche»<sup>295</sup> e comunque causa di «squilibrio»<sup>296</sup> della struttura romanzesca. Uno fra i pochi – tra gli interventi presenti nel

---

<sup>290</sup> Si veda ad esempio A. PALADINI, *Uomini e no*, «Valori», 1 settembre 1945, p. 3. Questo articolo è sintomatico di come un complessivo apprezzamento del romanzo passi da una sua sostanziale incomprensione.

<sup>291</sup> PUERARI, «*Uomini e no*» di Elio Vittorini, cit., p. 1.

<sup>292</sup> LUCIANO BUDIGNA, *Uomini e no*, rubrica «Lettere», «Oggi», p. 12. In questo caso l'affermazione non è posta come una critica negativa e si limita a rilevare il tono monotonale di Vittorini.

<sup>293</sup> P., *Uomini e no*, «Veneto liberale», 20 agosto 1945, p. 3.

<sup>294</sup> *Ibidem*. Così conclude la recensione, confermando la sostanziale incomprensione del romanzo: «Il libro rimane [...] come il tentativo di una ricerca espressiva a noi – a molti di noi – ancora tanto estranea ed ostile. Forse potrà segnare la crisi di questo nostro tormentato periodo. E di ciò possiede tutti gli ibridismi e le incertezze. [...] Diverrà questa ricerca espressiva a noi meno nemica?»

<sup>295</sup> PUERARI, «*Uomini e no*» di Elio Vittorini, cit., p. 1.

<sup>296</sup> Cfr. DINO MENICINI, *Uomini e no*, rubrica «Letteratura della resistenza», «Libertà», 21 ottobre 1945, il ritaglio non permette di sapere la pagina.

faldone d'archivio – ad averne inteso il senso è Sebastiano Aglianò, la cui recensione, benché non particolarmente apprezzata da Vittorini,<sup>297</sup> tocca temi importanti:

Allora [...] interviene l'autore con duri interrogativi, destinati a non avere una risposta espressa, e con un commento nettamente stagiato sullo sfondo del romanzo, e che non sarebbe ancora retorica avvicinare ai cori dell'antica tragedia greca. Le pagine sull'exasperazione degli infermi, in *Conversazione in Sicilia*, e molti dei "corsivi" di *Uomini e no* sono destinati a rimanere tra le espressioni più pure della prosa contemporanea.

Vittorini ha distinto ciò che una lunga tradizione narrativa aveva confuso assieme; ha creato due piani di rappresentazione – oggettivo l'uno, soggettivo l'altro – interdipendenti ma paralleli. Ha saputo evitare così la contaminazione di fattori psicologici, le scorie dell'immaginazione, gli apporti personali, che turbano la linea del racconto e insospettiscono il lettore già scaltrito.<sup>298</sup>

La ricerca stilistico-espressiva dell'autore viene spesso giudicata negativamente o come «nemica», ed è interessante notare come un articolo pubblicato su «Rivoluzione socialista» e firmato «Il lettore comune»,<sup>299</sup> pur esordendo con un netto «mi piace» – giustificato, tra l'altro, in conclusione, grazie alla capacità che ha l'autore di raggiungere la poesia – prosegua con le seguenti affermazioni:

I Gap non sono che lo spunto, il tema intorno al quale svolgere delle variazioni letterarie. [...]. È mai possibile che la letteratura italiana non riesca ad affondare le sue radici nel terreno della viva realtà [...]?<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> «l'articolo di Aglianò [...] era piuttosto misero e astratto» (Lettera di Elio Vittorini al fratello Ugo – Milano, 13 novembre 1945; in VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 32).

<sup>298</sup> SEBASTIANO AGLIANÒ, *Ragionamento su Vittorini*, «Terraferma», 25 dicembre 1945, pp. 7-8. La citazione a p. 7. Anche un altro recensore coglie uno dei possibili valori attribuibili ai corsivi separando l'«oggettivo» dal «soggettivo»: «Nel libro il corsivo tiene la parte soggettiva (di preparazione, di ricerca). Un soggettivismo quindi non di invenzione, ma di obbligato giudizio, di denuncia»; A. C., *Vittorini ha avuto coraggio*, «L'Italia libera», 19 settembre 1945, p. 2.

<sup>299</sup> IL LETTORE COMUNE, «*Uomini e no*» di Vittorini, rubrica «Recensioni o quasi», «Rivoluzione socialista», 16 settembre 1945, p. 3. L'esordio dell'articolo è esemplare: «Io non sono un letterato».

<sup>300</sup> *Ivi*.

L'accusa è dunque di eccessiva letterarietà, sulla stessa linea, evidentemente, delle accuse rivolte all'intellettualità del protagonista. In questo particolare articolo è riconoscibile la contraddizione tra la critica mossa al testo e il motivo per cui dichiara di apprezzarlo: in questa incoerenza si potrebbe leggere la difficoltà di un lettore volenteroso che cerca libri che parlino della sua propria esperienza e esistenza quotidiana, il quale, allo stesso tempo soggiace, al vecchio portato culturale per cui la letteratura deve raggiungere la poesia (una *vulgata* crociana insomma). In un certo senso, questo "lettore comune" dovrebbe rappresentare quella "avanguardia del popolo", che sente «il bisogno di conoscere», ha «volontà di conoscere» e che però, pur compiendo «uno sforzo per conoscere»,<sup>301</sup> non comprende il discorso letterario di Vittorini. Il generale apprezzamento del libro passa attraverso una sua sostanziale incomprensione.

Anche la percezione della rappresentazione della realtà oscilla tra gli opposti del «realismo mistico»,<sup>302</sup> di una raffigurazione «che segue unicamente la linea magica dell'avvenimento», il quale produce «l'incanto»<sup>303</sup> e del «neorealismo di Vittorini [...] specchio crudele perché fedele».<sup>304</sup>

L'altro punto che ritorna in continuazione è poi il fraintendimento del titolo e dunque il continuo voler separare gli *uomini* dai *non uomini*: questa rigida interpretazione, che viene estesa a tutto il romanzo, è pervasiva e generalizzata nelle recensioni, tanto da essere ripresa anche dalla critica più avvertita e a perdurare anche negli anni successivi fino ad oggi.<sup>305</sup> *Uomini e no* viene inteso secondo quell'«antitesi di natura manichea», schematicamente rappresentata da Maria Corti nel paragrafo dedicato ai campi tematici

---

<sup>301</sup> Le tre citazioni da ELIO VITTORINI, «*Il Politecnico*», «*Il Politecnico*», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi*, cit., pp. 244-146. La citazione a p. 244.

<sup>302</sup> E. M., *Uomini e no*, «*Il lavoratore veronese*», 9-10 settembre 1945, p. 5. «Si disse che il libro si richiama ad un neoverismo, questo ci pare falso: [...] l'opera, molte volte letteraria, tende ad abbracciare tutta l'umanità in un solo canto, quello della vita e della speranza.» (*ivi*).

<sup>303</sup> AGLIANÒ, *Ragionamento su Vittorini*, cit., p. 7.

<sup>304</sup> R., «*Uomini e no*», rubrica «La gente parla di», «*La lettura*», 23 agosto 1945, p. 9.

<sup>305</sup> Cfr. CARLO SALINARI, *L'ideologia di Vittorini* (1958), in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, p. 160: «Il mondo si divide in uomini e non uomini: uomini sono i perseguitati, non uomini quelli che perseguitano; uomini sono coloro che hanno coscienza dei doveri che trascendono la loro persona, e le leggi della società costituita, non uomini coloro che sono fermi ai propri interessi.»; SERGIO ANTONIELLI, *M'illumino d'immenso*, a cura di Edoardo Esposito, Milano Mursia, 1987, p. 187: «ecco allora il significato stesso del titolo: da una parte gli uomini e dall'altra i non uomini, quelli che opprimevano e colpivano l'uomo»; CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit., p. 17: «si tentò di presentare i valori dell'antifascismo come futuribili in atto attraverso contrapposizioni schematiche di nobile significato etico, ma di scarsa pregnanza conoscitiva: "uomini e no", libertà e dittatura, equità e ingiustizia».

dei testi neorealistici.<sup>306</sup> Il titolo del romanzo vittoriniano paga la sua efficacia attrattiva con l'implicito invito a leggere il contenuto del romanzo con questa lente separatrice, alla quale tutta l'argomentazione narrativa tenta invano sottrarsi.

Anche critici più avvertiti, infatti, oscillano tra affermazioni che pienamente inquadrano nella corretta prospettiva il romanzo e altre che tendono a confermare quanto è stato finora detto. Si consideri ad esempio la recensione di Carlo Bo, che esordisce con un'affermazione pienamente condivisibile:

Gli avvenimenti, la storia di questi ultimi tempi non sono un'occasione, una parte di verità alla fine molto probabile, ma tutt'altro che decisiva. Per questo si sbaglia di molto a volere considerare questo libro come un libro della resistenza e questo Vittorini come uno scrittore compromesso in una realtà troppo immediata e non ancora ristabilita interiormente.<sup>307</sup>

E prosegue però nel modo seguente:

Se mi devono dirigere le mie impressioni di lettore, dirò che nella *Conversazione* c'era una possibilità di vita che qui non c'è più, c'era il seme di una speranza offerta dal sangue stesso della vita che qui non respira più: *Uomini e no* (ed. Bompiani) si chiude nel grido di una disperazione assoluta che Vittorini si illude di credere ancora solubile, raggiungibile mentre il tono stesso della sua voce ce la dà intera e crudele [...].<sup>308</sup>

La morte del protagonista resterà nel tempo il nodo contro cui tutta la critica si scontra, proprio perché, seguendo le «impressioni di lettore», è quasi impossibile superare il senso di sconforto e fallimento che proviene dai capitoli che conducono alla tragica fine di Enne 2 e che colorano di tinte opache i pochi capitoletti dedicati all'apprendistato del giovane operaio. Anche il lungo dialogo con Lorena, sulle possibilità della resistenza, rimane irrisolto e un'ipoteca di sconfitta resta dominante. La morte di Enne 2 è, quindi, intesa come un suicidio d'amore. E così il personaggio è letto da Fabrizio Onofri, su «L'Unità»:

---

<sup>306</sup> CORTI, *Neorealismo*, cit., pp. 63-64.

<sup>307</sup> CARLO BO, *Uomini e no*, rubrica «Lecture», «Costume», 1 novembre 1945, p. 26.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

«un comandante dei Gap [...] un intellettuale e un uomo innamorato, che, per amore di questa sua donna, trova infine la morte».<sup>309</sup>

Ma l'articolo di Onofri, esponente del PCI, è interessante per altre ragioni: innanzitutto per il confronto di Vittorini con quanto vi è affermato, testimoniato da numerose postille. Lo scrittore, infatti, esprime con un «no», scritto a penna blu accanto alla colonna, il disaccordo alla prima parte dell'articolo, la quale contiene la frase appena citata e ribadisce la questione degli uomini e non-uomini.<sup>310</sup> Vittorini segnala poi con linee a penna (blu e nera questa volta, l'articolo dunque è stato oggetto di analisi attenta, e i due inchiostri testimoniano almeno due letture) altri punti che egli ritiene importanti e fondamentali e che riscuotono senza dubbio il suo interesse e probabilmente la sua approvazione. A questo punto, però, è necessario ripercorrere in che modo la recensione di Onofri sia entrata nel dibattito critico, al fine di sciogliere alcune delle convinzioni invalse e meglio comprenderne il valore.

L'articolo di Onofri è stato infatti al centro di una controversia che vede come punto di partenza una lettera che Palmiro Togliatti scrisse a Vittorini, il 7 ottobre del 1945, a distanza di qualche mese dall'uscita della recensione di Onofri su «L'Unità».<sup>311</sup> La lettera serve notoriamente a dimostrare come il Partito comunista italiano si ponesse, nei primi mesi seguiti alla Liberazione, su un piano di apertura culturale che andrà poi, negli anni successivi, sempre più restringendosi e di cui è prova l'altro celeberrimo scambio di lettere tra Vittorini e Togliatti, tra l'autunno del 1946 e la primavera del 1947.

Queste infatti le parole del segretario nel 1945:

Caro Vittorini,

---

<sup>309</sup> FABRIZIO ONOFRI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, rubrica "Abbiamo letto per voi", «L'Unità», 12 settembre 1945, p. 2.

<sup>310</sup> Su queste parole si apre infatti la recensione: «*Uomini e no*, ossia uomini e non uomini [...] il popolo stretto intorno ai suoi combattenti e ai suoi morti; e non-uomini i militi fascisti, i tedeschi, gli aguzzini, di cui l'autore non riesce scrivendo nessun aspetto umano: un po' quello che tutti hanno provato nei mesi dell'occupazione.», *ibidem*. Quest'ultima affermazione è chiaramente una resa banalizzante di quella che è stata chiamata la poetica della partecipazione, in cui il problema è posto in termini di confini del dicibile e non in termini di confine di umanità.

<sup>311</sup> La lettera di Togliatti è ora interamente edita in PAOLO SPRIANO, *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 56-57.

ho ricevuto e ho letto con grande interesse e con grande piacere il tuo ultimo libro che mi hai mandato. [...] Da tempo avevo in animo di scriverti queste due righe, ma forse, col molto lavoro, non sarei riuscito e non l'avrei fatto, se non fosse stato di quella disgraziatissima recensione apparsa sull'“Unità” di Roma.

Non voglio che tu possa credermi in nessun modo solidale o anche solo tacitamente consenziente con quello scritto [...].<sup>312</sup>

La lettera è stata considerata un manifesto della volontà del Partito di non interferire nel campo estetico e artistico, e vale la pena leggerla quasi integralmente:

Comprendo che il tema dell'arte è difficile, ma giudicare a quel modo non è permesso! Con quel metro, tutto è da condannare, eccetto la vita dei santi (santi del nostro o d'un tempo che verrà, voglio dire!), e la letteratura diventa agiografia. Non si capisce che noi non possiamo adoperare verso la creazione artistica il metro che adoperiamo verso uno scritto politico o una pubblicazione di propaganda. Possiamo chiedere all'artista che sia orientato verso la realtà, ma fissargli noi la tematica e persino ciò che devono essere i suoi eroi (affinché la propaganda sia secondo le regole e non via sia nulla che non corrisponda allo schema!), questo è pedanteria e asfissiante nodo scorsoio.<sup>313</sup>

E ancora:

Proprio noi, che lottiamo per liberarci e liberare il mondo dall'ipocrisia. A me il tuo libro è piaciuto perché vi ho trovato una potente figurazione della lotta dei nostri intellettuali e operai d'avanguardia. Non so se avrebbero dovuto essere tali come tu li ritrai questi combattenti. Mi pare però che fossero veramente così e persino che non potessero non essere se non così, in quel momento della nostra vita nazionale, con tutto il peso che portavano con sé e che viene da tanto lontano.<sup>314</sup>

E così conclude:

---

<sup>312</sup> Lettera di Palmiro Togliatti a Elio Vittorini – 7 ottobre 1945, in SPRIANO, *Le passioni di un decennio*, cit., pp. 56-57.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

E il tuo libro mi pare veramente un'opera d'arte e certo la migliore [...], perché di questo momento della nostra vita nazionale riesce a fare il momento d'un dramma profondo e commovente, che non riguarda un uomo solo, ma tutti gli uomini, in lotta per la difesa e la conquista della loro umanità. D'aver scritto questo libro, noi, che abbiamo voluto questa lotta e la vogliamo, dobbiamo esserti riconoscenti. E non entro, come vedi, nel dibattito dei mezzi artistici che tu adoperi. Sono, in merito, un profano o quasi. Il risultato di fare opera d'arte credo sia raggiunto. Al resto, cioè al catalogo dei modi e delle forme, ci pensi chi si diletta di queste cose.<sup>315</sup>

Il giudizio di Togliatti è chiaro e la necessità di questa difesa ufficiale di *Uomini e no* è giustificata dal fatto che l'articolo di Onofri sia letto come un attacco diretto all'opera di Vittorini. Così infatti Paolo Spriano:

una certa accusa [al romanzo] giunge puntuale, da parte comunista. Compare sull'«Unità» di Roma un articoletto di Fabrizio Onofri [...]. *Uomini e no* vi era definito «il libro di un intellettuale che porta su di sé tutti i difetti e le incongruenze della società in cui è vissuto, una società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto di strumento e di privilegio».<sup>316</sup>

La frase citata appartiene all'articolo di Onofri, ma, nella valutazione complessiva del senso della recensione, hanno probabilmente prevalso, da una parte, la reazione di Togliatti e, dall'altra, un'attenzione di tipo ideologico. Se la recensione in questione è letta con lo scopo della ricostruzione della storia della politica culturale del Partito comunista, è comprensibile che la sua considerazione abbia risentito in particolare di certe sue intonazioni, soprattutto perché la lettura è influenzata dall'autorevole reazione del segretario del PCI. E, inoltre, anche questo fatto avvalorava l'ipotesi secondo cui tutto il dibattito su *Uomini e no* sia stato fortemente viziato da posizioni ideologiche,<sup>317</sup> previste

---

<sup>315</sup> *Ibidem.*

<sup>316</sup> SPRIANO, *Le passioni di un decennio*, cit., p. 56.

<sup>317</sup> Vizio che prosegue anche a vent'anni di distanza e basti citare la più autorevole di queste posizioni, ossia quella manifestata da ALBERTO ASOR ROSA in *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (I ed. Roma, Samonà e Savelli, 1965).

Che una critica ideologicamente viziata si abbattesse – in senso opposto a quello di Asor Rosa – sull'opera di Vittorini era già evidente nell'autunno del 1946, quando nel pieno della polemica Vittorini-Alicata (si veda

da Vittorini stesso, tant'è che egli aveva composto la nota al testo, in cui cerca di prevenire le critiche che immaginava sarebbero state mosse alla sua creazione letteraria, nel momento in cui si fosse voluto considerarla "un'opera comunista". Vittorini dunque sapeva che il suo libro sarebbe stato misurato sui termini della propaganda ideologica, anche perché probabilmente in molti si aspettavano da lui una narrazione che fosse altezza dei ruoli che egli aveva ricoperto durante il periodo di guerra e di lotta resistenziale e, prima ancora, che eguagliasse il valore di manifesto politico che *Conversazione in Sicilia* aveva avuto.

Ma se si considera la recensione di Onofri cercando in essa un giudizio sul valore letterario del testo, o meglio sul valore dell'operazione letteraria che *Uomini e no* rappresenta, si vedrà come l'analisi lì proposta è molto più complessa e non è affatto una liquidazione sbrigativa del romanzo, da considerare fallito a causa dell'incapacità di proporre un modello di comportamento pratico e morale. Benché, infatti, Onofri accetti la dicotomia uomini/non uomini e consideri la morte di Enne 2 diretta conseguenza della mancata corrispondenza amorosa con Berta, egli affronta con estrema lucidità l'indagine dei motivi portanti del testo vittoriniano, inquadrando un aspetto fondamentale che nessun'altro metterà – all'epoca – in evidenza con altrettanta chiarezza. E, infatti, Vittorini marca la frase che si sta per citare con una sottolineatura a penna blu, aggiungendo anche una freccia sul margine sinistro della colonna del giornale:

*Uomini e no*, non è certo una cronaca, non è certo un racconto obiettivo e pacato di alcuni episodi della resistenza. È la storia di un intellettuale che combatte e muore nella resistenza, e soprattutto è la

---

qui la nota 148), Adriano Seroni, sulle pagine della «Fiera letteraria», pone il seguente interrogativo: «Ma non si dà invece il caso che sia il Vittorini di "Politecnico" a influire sul giudizio che date dello scrittore? [...] voi che non volete più sentir parlare di Vittorini perché Vittorini è comunista?» (ADRIANO SERONI, *Una tendenza pericolosa*, «La fiera letteraria», 31 ottobre 1946, p. 5). Seroni si rivolge nell'articolo a Leone Piccioni, il quale in un precedente numero della stessa rivista aveva contestato il giudizio positivo dato a *Uomini e no* dallo stesso Seroni [cfr. *Letteratura accademia e vita (Lettera a un amico)*, «Campi elisi», n. 4-5, settembre 1946, pp. 39-42]: «In lui non sarebbe accademia? O non sarebbe proprio il tipico caso di quegli scrittori che "trovata – o rubata – la cifra non se ne vogliono distaccare? Fate bene a pensare all'arte sociale, al libro per il popolo, ma scrivere come Vittorini [...] vuol dire allontanare il popolo. Volete reagire agli atteggiamenti intellettuali, con i testi più intellettuali che si conoscano.» (LEONE PICCIONI, *Risposta a un amico*, «La fiera letteraria», 17 ottobre 1946, p. 5).

Il giudizio di Piccioni è senz'altro interessante, ma qui si segnala semplicemente come la discussione si inquadra nel più ampio confronto sulla "letteratura del ventennio": prime indicazioni al proposito sono date dalle note di Raffaella Rodondi in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 382.



storia di uno scrittore italiano che, nel fuoco della lotta, si mette a scrivere il suo libro come se combattesse.<sup>318</sup>

È quest'ultima affermazione quasi una svolta nell'interpretazione di *Uomini e no* che permette di comprendere uno degli elementi fondanti l'ispirazione del romanzo.

Di seguito, poi, un giro di frasi che anticipa e conferma il paragrafo incriminato:

Vittorini aveva già scritto in Italia uno dei pochi romanzi antifascisti, *Conversazione in Sicilia*, nel 1937-38. *Uomini e no*, adesso, è uno dei primi romanzi nati dalla lotta di liberazione: parlando di Vittorini uno sa di parlare di uno scrittore d'avanguardia, di uno scrittore compagno, quello forse tra gli scrittori d'Italia che è andato più avanti di tutti. Eppure il suo libro è ancora pieno di difetti.<sup>319</sup>

Ed ecco il passaggio già citato e che ha suscitato le reazioni di cui si è detto:

È il libro di un intellettuale che porta su di sé tutti i difetti e le incongruenze della società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto e strumento di privilegio.<sup>320</sup>

Molto probabilmente la forza di questa affermazione ha oscurato quanto segue, che invece ridimensiona, anzi, rovescia l'opinione invalsa sul significato della recensione. Onofri infatti prosegue direttamente dalla frase qui sopra, con la seguente, evidenziata a margine da Vittorini, con una linea a inchiostro nero:

Contro questa cultura, contro le tradizioni antipopolari, di raffinata e oziosa decadenza, ha da combattere oggi un intellettuale progressivo, un intellettuale che voglia rientrare in contatto, e non solo sulle barricate, con il popolo e la sua storia, per sentirsi legato a tutti, anche ai più umili dei suoi lettori.

Questo ha voluto Vittorini, e questo è il combattimento che egli ha impegnato, col suo libro, contro la tirannide e il privilegio.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> ONOFRI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

Onofri, dunque, coglie perfettamente il senso di rigenerazione culturale e civile che Vittorini sostiene all'interno del testo, dimostrando poi di sapere valutare lucidamente l'inevitabile inerzia delle forme letterarie e la necessità di attendere un tempo di decantazione degli eventi, prima di potere produrre una narrativa che li rappresenti. Ma, appunto, il valore del testo di Vittorini non è nella capacità di "rappresentazione mimetica", quanto in quella di anticipazione e ricerca: i limiti del romanzo sono anche il suo punto di forza, proprio perché pongono le radici di un possibile sviluppo letterario.

Ma lui, come ogni altro, non poteva uscire con un salto dall'ombra della vecchia cultura, dal linguaggio nato sui libri, da un modo di esprimersi e di sentire: il nuovo intellettuale uscirà, e sta uscendo, a fatica dal bozzolo dell'antico. *Uomini e no* è soprattutto un documento di questa trasformazione, il documento più generoso e sofferto tra quanti una narrativa progressiva abbia dato finora in Italia. Ed è un libro commovente.<sup>322</sup>

Anche questa frase è evidenziata con un segno e una freccia posti a margine,<sup>323</sup> mentre non c'è alcun segno che mostra un'attenzione particolare data alle frasi che – appunto – hanno influito sulla reazione di Togliatti e che hanno influenzato parte della critica che ha ricostruito la vicenda.<sup>324</sup>

Inoltre, le ultime parole di Onofri sono in evidente sintonia con l'articolo di Vittorini pubblicato sull'«Unità» qualche mese prima e la recensione di Onofri è forse quella che meglio centra il senso dell'opera vittoriniana.<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> ONOFRI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit. A fare da eco a questa interpretazione un altro articolo già citato di Sebastiano Aglianò: «si fa sempre più strada la convinzione, vaga o precisa, che Vittorini rappresenti davvero lo scrittore nuovo, lo scrittore dell'avvenire o che per lo meno additi il cammino che dovrà percorrere la nostra narrativa, vecchia di un secolo o più, per risolvere le sue esigenze in forme moderne e immediate, di pari passo con la sensibilità odierna» (AGLIANÒ, *Ragionamento su Vittorini*, cit.).

<sup>323</sup> I segni sono tracciati con inchiostro blu. In particolare l'ultima frase, «Ed è un libro commovente», è interamente sottolineata.

<sup>324</sup> Probabilmente è, poi, la ricostruzione storico-politica di Spriano ad avere influenzato la critica letteraria. Cfr. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 128.

<sup>325</sup> Indubbiamente però sulla percezione dei rapporti Vittorini-Onofri deve avere influito anche la successiva polemica pubblica, proposta ai lettori di «Politecnico» nel n. 36 del settembre 1947. È, infatti, lì presentato un intervento di Onofri dal titolo programmatico *Politica è cultura* (pp. 2 e 31-32), che porta avanti la discussione che Vittorini aveva avuto con Alicata e con Togliatti nei mesi precedenti. Onofri in questo caso si pone sulla stessa linea di Alicata contestando in particolare la presenza dei brani di *Per chi suona la campana?* di Hemingway su «Politecnico», sulla base del fatto che i libri del narratore americano

A completamento della riflessione sulle reazioni all'interno del Partito comunista, vale la pena di introdurre un'altra importante recensione, anche se non conservata tra i ritagli dell'autore. È quella di Massimo Caprara, apparsa su «Rinascita», nel novembre del 1945, dopo, quindi, la vicenda sopra sinteticamente riassunta, ma in probabile scia di questa.<sup>326</sup> L'analisi di Caprara può essere intesa come l'affermazione ufficiale e pubblica – dopo quella privata di Togliatti – delle posizioni favorevoli del Partito comunista nei confronti di Vittorini e del suo romanzo. Innanzitutto, infatti, il critico difende l'autore dalle inquisizioni sul suo essere o non essere comunista, ma il punto su cui si sofferma è un altro:

molti intellettuali d'avanguardia si riconosceranno in molte azioni di Enne 2. Intellettuali usciti [...] dalla società del nostro tempo, ma uomini che appunto perché convinti del vizio della loro funzione civile si posero a difendere con le armi accanto al popolo anche la loro privata libertà di scrivere racconti, poetare, studiare. Conta il giudizio sulle riserve del loro spirito, mentre tiravano alla canaglia fascista? Conta il fatto che essi spararono e morirono: e questa è la storia del nuovo Risorgimento del nostro paese.<sup>327</sup>

Sembra questa, infatti, una replica alla male intesa valutazione espressa da Onofri. Ed ecco il giudizio complessivo che Caprara dà al romanzo:

Con la storia di Enne 2 – un intellettuale combattente, con il suo passato, i fantasmi e gli amori suoi nel grande amore comune del proprio paese – Vittorini ha dato un documento ragionato e sensibile della resistenza italiana, sicuramente tra i più validi e utili fra quanti ne ha prodotto la lotta antinazista in Europa [...].<sup>328</sup>

---

appartengano alla «vecchia cultura» e al «vecchio spirito individualistico» (p. 31). Sulla questione si vedano le note di Raffaella Rodondi a ELIO VITTORINI, [*Ancora politica e culturale*], «Il Politecnico», n. 36, settembre 1947, p. 32; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 444-445. Qui basti segnalare come Vittorini insista nuovamente sulla «distinzione tra politica e cultura» affinché non si formi una «politica culturale che renda impossibile la ricerca di “pionieri”» (ivi, p. 444).

<sup>326</sup> MASSIMO CAPRARA, *La battaglia delle idee. Uomini e no*, «Rinascita», a. II, n. 11, novembre 1945, pp. 254-255.

<sup>327</sup> Ivi, p. 254.

<sup>328</sup> Ivi, p. 255. Altri recensori insisteranno nel considerare *Uomini e no* una scrittura che invece si allontana dal documento e dalle testimonianze su un particolare momento storico e politico, come si vede dalle seguenti

A questo punto Caprara torna a chiedersi se *Uomini e no* possa essere o meno considerato un romanzo comunista: se, in apertura della recensione, opponeva all'utilizzo di una simile etichetta il fatto che, se così si facesse, bisognerebbe chiedere a uno scrittore di obbedire a «obblighi di parte», come se «gli scrittori comunisti fossero vincolati a fare solo della cauta e moderata agiografia, dove i personaggi seguono la linea politica del partito [...]»;<sup>329</sup> nella seconda parte della sua argomentazione Caprara affronta, invece, un nodo più complesso che comprende e svela l'elemento utopico e palingenetico contenuto nel libro di Vittorini.

Una cultura comunista – a noi pare – sorge solo da una società comunista, in cui intervengono rapporti nuovi di produzione e un modo nuovo di vita tra gli uomini [...]. Contenuti nuovi, altri personaggi con diverso animo, nasceranno da una società di tipo nuovo, per edificare la quale agli scrittori noi oggi domandiamo soltanto le armi ideologiche e artistiche che essi possono dare traendole dal rapporto vivo e ragionato della storia di tutti, dalla loro

---

affermazioni: «*Uomini e no* [...] non è un “documento”, ma un romanzo» (UMBERTO MORRA, *La nuova retorica di Vittorini*, «La nuova Europa», 11 novembre 1945, p. 5); «*Uomini e no* [...] ci sembra essere il primo libro che si stacchi dalle cronache anche letterariamente illustri, ma direttamente fedeli, della guerra e della guerra civile, per sortire in romanzo; in un romanzo che tiene del poema, e quindi ha della propria natura, un senso tutt'altro che di “genere americano”; anzi reverenziale e quasi sacro.» (RAFFAELLO FRANCHI, *Vittorini* [articolo compendiato dall'«Arno» di Firenze], «Il mese», ottobre 1945, pp. 57- 58. La citazione a p. 58). Il vocabolo “documento” è però spesso utilizzato in termini generici, non sempre ascrivibili alla più ampia questione della presenza di cronache e documenti all'interno della narrativa neorealista. Per ciò che riguarda quest'ultimo aspetto si può fornire come primo punti di riferimento bibliografico lo studio di FALASCHI, *Realtà e retorica*, cit., in particolare alle pp. 49-54.

La questione dei rapporti tra cronache e documenti, da un lato, e narrazioni propriamente letterarie, dall'altro, così come si declina in quegli anni, è molto delicata e non può essere qui esaustivamente affrontata: si ricorda però come questa riflessione sia portata avanti tra le pagine del «Politecnico», settimanale e mensile, e come sia uno dei punti di maggiore approfondimento sul piano della ricerca del rinnovamento delle forme narrative (ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 162-167 e 211-214). Al proposito basti citare due fondamentali contributi sull'argomento: FRANCO CALAMANDREI, *Narrativa vince cronaca*, «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946, p. 3; FRANCO FORTINI, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 3. È utile poi richiamare come il dibattito sulla specificità della narrativa letteraria rispetto a quella cronachistica o di testimonianza fosse affrontato anche da Romano Bilenchi, sulla rivista «Società», con il quale Vittorini aveva stretti rapporti (si veda al proposito ALBERTO CADIOLI, *Le figure dell'arazzo: come rappresentare la vita*, in *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, cit., pp. 83-94).

Ad ogni modo non occorre ripetere come Vittorini, fin dall'edizione del 1945 di *Uomini e no* dichiarati apertamente, nell'alea sinistra della sovraccoperta, di porsi all'interno del campo letterario: il suo punto di presa della realtà non è infatti quello di «un cronista del costume e dell'aneddotica», ma quello di un «poeta».

<sup>329</sup> *Ibidem*.

stessa esperienza di cittadini e di italiani. Li vorremmo questi scrittori accanto al popolo, accanto alla sua avanguardia: proprio come l'uomo Enne 2, che con l'operaio Barca Tartaro e gli altri, insegue i fascisti [...]

Nonostante ciò ancora oggi nessuno può negare l'esistenza dolorosa di una difficoltà di colloquio tra popolo e cultura.<sup>330</sup>

E, secondo Caprara, è proprio la linea tracciata da *Uomini e no* a fornire chiaramente un'indicazione di rotta e a segnare una meta da raggiungere:

Enne 2 e gli operai, insieme contro i fascisti, trovano nella lotta, in questo fatto che li unisce in una guerra comune per un mondo migliore, il loro linguaggio, la loro intesa cordiale ed umana. È la prima via, e per Enne 2 che l'ha cercata dopo anni di mal sopportato isolamento, è la prima vittoria: sulla tecnica e sulla parte deteriore della propria educazione intellettuale.<sup>331</sup>

È affermata quindi la diretta continuità del romanzo resistenziale, con *Conversazione in Sicilia*, in cui era già manifesta una protesta contro l'offesa alla dignità dell'uomo. Ideologica, ma pienamente coerente con il romanzo, è la conclusione dell'articolo:

Potranno certo andare insieme lontano, Enne 2 e gli operai, sulla via del progresso: si sono ormai trovati ed hanno interessi comuni da difendere.<sup>332</sup>

Questa, dunque, è la posizione ufficiale che il PCI, nell'autunno del 1945 tiene nei confronti di Vittorini e della sue recente prova narrativa.<sup>333</sup>

Che un'unione debba crearsi tra le differenti posizioni umane e esistenziali rappresentate all'interno del romanzo è però chiaro anche per Franco Fortini, il quale

---

<sup>330</sup> *Ibidem.*

<sup>331</sup> *Ibidem.*

<sup>332</sup> *Ibidem.*

<sup>333</sup> È noto il modo in cui i rapporti si svilupperanno, fino all'allontanamento definitivo di Vittorini dal Partito, nel 1951. A questa decisione dello scrittore corrisponderà una rivisitazione del giudizio sul romanzo del 1945: «nel 1951, in un articolo stroncatore della figura politica, e persino morale, di Vittorini, Togliatti dirà che quel libro era “bello ma discutibile, per quella mania di non saper presentare se non attraverso un torbido travestimento di letteratura gli eri di quella battaglia, che furono uomini chiari e semplici”»; SPRIANO, *Le passioni di un decennio*, cit., pp. 57-58.

individua un nodo più sottile rispetto a quello programmaticamente individuato da Caprara. Fortini cioè individua nella scissione tra *io* narrante scrittore-Spettro e l'intellettuale combattente Enne 2 una frattura che è necessario vada ricomposta al fine di trovare la strada per quell'utopia che il romanzo prospetta:

*Uomini e no* è una via d'uscita e di sviluppo se mai Enne 2 e lo Spettro giungano a parlare con una voce unica.<sup>334</sup>

Certo il discorso di Fortini propone questa riflessione partendo da un'analisi delle tecniche retoriche e romanzesche messe in pratica da Vittorini in *Uomini e no*, ma è evidente come la sua recensione colga l'elemento di indagine esistenziale inserito nel testo, aspetto che sfugge a molti altri critici:

la lotta contro i tedeschi e i fascisti è diventata una fantomatica eterna lotta [...] una quotidiana riprova della condizione umana.<sup>335</sup>

Anche la recensione di Antonio Banfi coglie questo elemento, dando un'interpretazione della morte di Enne 2 vicina a quella che nel corso del presente lavoro di analisi è stata sostenuta e che individua una forma di *compimento*, proprio nel momento della apparente perdizione di Enne 2, nel momento del gesto che è stato ritenuto la prova della prevaricazione della dimensione privata e sentimentale sul dovere collettivo:

Lotta e disperazione di cercano e s'intrecciano nella vita dell'uomo, sinché si confondono – eppur si staccano ancora le speranze, ancora dirompe la fede – nell'atto supremo.<sup>336</sup>

La recensione di Banfi appare su «L'Unità» di Milano il 15 ottobre 1945, dopo quella di Onofri, e si pone – fin dal titolo, *Il nostro Vittorini* – nei confronti della vulgata di quest'ultima, come una pacata ripresa di una positiva accoglienza del romanzo.

---

<sup>334</sup> FRANCO FORTINI, "Uomini e no". *Che cosa può l'uomo*, «Milano sera», 30 agosto 1945, p. 2. Con questo articolo si ritorna a considerare i ritagli presenti nell'archivio di Vittorini.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> ANTONIO BANFI, *Il nostro Vittorini*, «L'Unità», 15 ottobre 1945, pp. 3.

Esordisce, infatti, in modo inequivocabile sulla posizione ufficiale tenuta da «noi che siamo i suoi compagni e i suoi fratelli»:

siamo fieri della sua [di Vittorini] umanità che è la nostra umanità. Siamo fieri dell'umiltà e della severità del suo animo e del suo lavoro d'artista. Non conceder mai nulla all'impulso, che è pur generoso, di un'astratta propaganda di idee [...].<sup>337</sup>

E conclude così, echeggiando la nota al testo dell'autore di *Uomini e no*, ma anche alludendo alle polemiche che hanno accolto il libro:

Libro comunista? Ciò non ha senso alcuno. Piuttosto libro di un comunista. Perché l'uomo che è comunista ama e cerca le cose così come sono e l'uomo qual è, e ne conosce, senza asprezza di giudizio, la vita, le gioie e i dolori. E quest'amore toglie ciascuno dalla sua solitudine e lo accoglie nella speranza e nel lavoro comune.<sup>338</sup>

Queste frasi di Banfi si collocano senza dubbio sulla stessa linea delle affermazioni di Vittorini su ciò che per lui fosse “essere comunisti”<sup>339</sup> e riconducono la spinta propriamente politica verso i valori di un più ampio umanesimo, carico anche degli echi di un cristianesimo laico, presente nell'opera vittoriniana fin da *Conversazione*.<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> *Ibidem*. Così prosegue Banfi: «Molti farneticano per noi di un'astratta disciplina che ci renda pupazzi meccanici. Ma la disciplina, quando è disciplina voluta, è segno di buono e cordiale lavoro, e in questo lavoro vien fuori a ciascuno la sua umanità, così come è, sincera. Tutti cerchiamo di avvicinarci a questa grande realtà che è l'uomo, con i suoi bisogni, i suoi problemi, senza retorica, senza inganno, ma ciascuno ha dentro sé un uomo che si commuove, che pensa, che reagisce e s'impenna. Noi siamo grati a Vittorini che ci dà tutto questo, con la nostra lealtà, e con quella lealtà più alta e più pura che gli uomini chiamano poesia».

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> Due affermazioni tra le più significative: «Si va al comunismo per amore della libertà completa dell'uomo.» (ELIO VITTORINI, «*Politica e cultura*»: un'intervista, «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453. La citazione a p. 451); «Molti che sono diventati comunisti lo sono diventati nella fiducia che il comunismo possa impedire alla storia ogni continuazione sul cammino degli orrori [...]» (ELIO VITTORINI, *Rivoluzione e attività morale*, «Il Politecnico», n. 38, 28 novembre 1947, pp. 3-4; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 456-459. La citazione a p. 457).

<sup>340</sup> Un'interpretazione che colloca le opere di Vittorini in una prospettiva di umanesimo, che supera le più contingenti e accidentali interpretazioni politiche e ideologiche prevarrà anche nella critica militante francese (come di vedrà meglio nella conclusione). I critici della *gauche*, in particolare, seguono la produzione letteraria e l'attività culturale dell'intellettuale italiano, fin dalla diffusione – avvenuta tramite circoli di resistenza belgi – di una traduzione clandestina di *Conversazione in Sicilia* (ELIO VITTORINI, *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par PIERRE GILSON DE ROUVREUX, préface de LO DUCA, Bruxelles, Éditions de la

Nelle ultime righe è poi ribadito il valore palinogenetico della morte del protagonista e espresso il rilancio fiducioso della lotta rappresentato dalla scelta dell'operaio:

Anche la disperazione si fa forza e il lavoro è grande e bello: costruire la casa lieta di tutti. La mano del nuovo operaio trema ancora incerta; ma sa che i compagni gli sorridono e sorridendo si conforta: «Imparerò meglio».<sup>341</sup>

La recensione di Guido Piovene è, invece, utile per chiarire un ulteriore nodo che riguarda l'interpretazione del personaggio di Berta e che aiuta a sciogliere alcuni equivoci sul valore della storia d'amore all'interno del romanzo.

Questo protagonista, che nel libro porta il nome di battaglia Enne 2, ama da dieci anni una donna, che è la moglie di un altro. Per essere liberi, naturali, felici, essi devono unirsi. Ma anch'essi sottostanno alla loro tirannia: ed è la tirannia della pietà, la tirannia dell'esser buoni; che non consente loro di essere veri, «di dire nulla che sia vero», e nulla che sia semplice, ma soltanto menzogna, complicazione di coscienza e li costringe a sembrare malvagi mentre non sono altro che sacrificati. L'invito alla lotta, che viene dai morti, si appunta dunque su quei due; dice loro: cercate la vostra libertà, nella libertà di tutti; siate semplici e veri; vincete, con tutte le tirannie, le vostre tirannie private, anche quelle pietose.<sup>342</sup>

È questo il senso profondo della presenza del personaggio di Berta in *Uomini e no*, come si è visto. La sua figura non conta tanto perché crea «la melodrammaticità voluta

---

Toison d'or, 1943): il ruolo che Vittorini occupa all'interno del dibattito culturale e politico francese tra il 1946 e il 1948 è di primo piano e scorre in strettissima corrispondenza con le vicende italiane. Per un approfondimento della questione ci si permette di rimandare a VIRNA BRIGATTI, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in corso di pubblicazione sulla rivista «Il Giannone».

<sup>341</sup> BANFI, *Il nostro Vittorini*, cit.

<sup>342</sup> GUIDO PIOVENE, *Uomini e "non uomini"*, «Città», 30 agosto 1945, p. 5. Il titolo dell'articolo purtroppo dimostra come l'equivoco sulla manichea separazione dell'umanità perduri anche all'interno di letture critiche molto attente. Si questo articolo, Vittorini evidenzia a margine con una riga e una freccia la frase seguente: «Quello che importa in Vittorini è l'intensità, la tensione del messaggio umano che egli porta in ogni suo libro: una tensione da pagina biblica, che corre da un capitolo all'altro come una carica nervosa, e non si stanca mai».



della trita storia di un amore impossibile»<sup>343</sup>, quanto perché permette di introdurre la questione del fascismo come pratica costante nella quotidianità degli uomini tra loro, perché permette di *far vedere* come le schiavitù e le violenze possano essere sottili e nascoste, ma potenti e profonde e come sia necessario – nella prospettiva della costruzione di una nuova società – partire dalla modificazione dei più intimi rapporti fra gli uomini. Questo solo è il senso del discorso dei due vecchi del parco, al cui verbo *imparare* non a caso rimanda l'ultima battuta del giovane operaio, il personaggio che può essere il rappresentante dell'uomo nuovo che sta per sorgere. Vittorini propone, attraverso la protagonista femminile, la necessità di una lotta che non è solo quella armata o solo quella politica: c'è anche una lotta morale, civile e culturale alla base, ancora più importante, perché essa sola può cercare di prevenire certe derive storiche che impongono poi, fatalmente, che dalla lotta politica si giunga a quella armata. È in questa direzione che si colloca infatti l'editoriale del primo numero di «Politecnico», *Una nuova cultura*.<sup>344</sup>

A conferma del fatto che questa fosse la precisa volontà dell'autore si aggiunge la sottolineatura da parte sua di un paragrafo del già citato articolo di De Micheli, che coglie con straordinaria chiarezza questo elemento del romanzo:

Vittorini tenta in questo libro di esporre con la passione delle sue figure una riforma sentimentale dei rapporti umani, dei rapporti tra uomo e donna, tra realtà esterna e interiorità.<sup>345</sup>

Si conclude il percorso tra le posizioni della critica militante dell'epoca con la lettura di due interventi che sono stati – in modo quasi opposto – importanti per l'autore: il

---

<sup>343</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Elio Vittorini*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 288-292. La citazione a p. 291.

<sup>344</sup> Anche in questo caso però la riflessione ha origini più antiche e si colloca precisamente nel 1937, nel lungo articolo sul Vespro Siciliano che, insieme a quello su Catherine Mansfield, l'autore considera, in una lettera del 1940, ancora di «qualche importanza in un senso o in un altro» (si veda qui la nota 100 a p. 395).

Basti una citazione per capire come esso sostenga alcuni dei contenuti morali di *Uomini e no*: «Molto del "male" non è stato necessario che al suo persistere di male; e ad ogni modo la storia registra troppo lunghi periodi di male, di inerzia, che non era necessario fossero tanto lunghi, e che tanto lunghi furono solo per difetto della nostra energia, putrefazione della nostra coscienza. Questo dunque è da riconoscere, il venir meno dell'energia umana e il cadere in putrefazione della coscienza, assai più che la necessità del "male". [...] nella lotta accanita tra novità di coscienza e forza d'inerzia [...] è, senza legge, senza regole, la storia.» (ELIO VITTORINI, *Di Vandea in Vandea, il Vespro siciliano*, «Letteratura», a. 1, n. 4, ottobre 1937, pp. 11-12; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 1089-1102. La citazione a p. 1090).

<sup>345</sup> DE MICHELI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit.

primo, di Giacomo Noventa, fu apprezzato da Vittorini, benché forse tardivamente,<sup>346</sup> l'altro invece, di Gianfranco Piazzesi, suscitò immediatamente le sue ire.

Il lungo articolo di Giacomo Noventa, dedicato al *Grande amore di Enne 2*, è, da un certo punto di vista, quasi pretestuoso. La recensione apparve per la prima volta sulla «Gazzetta del Nord», il 31 agosto 1946, ed è compresa tra i ritagli dell'autore conservati ad APICE.<sup>347</sup> Rileggendola oggi si ha l'impressione che il suo estensore stia proponendo una lettura di *Uomini e no* che risente più della propria personale visione morale, che non di quanto sia effettivamente presente nel testo. Sembra quasi che la dissertazione oltrepassi la narrazione vittoriniana – che diviene quindi puro pretesto – per proporre una propria e personale visione di che cosa sia la vita di un uomo nel momento in cui si lascia sedurre da quel particolare oggetto amoroso, quel «simbolo» che è, appunto, «il grande amore». Il titolo completo del volumetto Scheiwiller, *Il grande amore: in "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, in cui la recensione sarà – senza variazioni – riproposta al pubblico nel 1960, tende a confermare questa ipotesi.

L'interpretazione del personaggio femminile, di Berta, soggiace al postulato di partenza, ossia che la donna rappresenti per il protagonista «la portatrice di tutti i simboli, quella a cui si domanda tutto e si chiede tutto perché non deve essere in grado di risponderci niente né di darci niente, e tanto meno l'amore».<sup>348</sup> La valutazione del «rifiuto di Berta» viene dunque letta in conseguenza di tale presupposto, nel senso cioè della «ribellione» di Berta «al proprio destino di pretesto»,<sup>349</sup> di simbolo. Con una parafrasi un po' sintetica del discorso di Noventa, si può dire che Berta non accetti di restare con Enne 2 perché quest'ultimo l'ha collocata su un piano troppo idealizzato, troppo vicino alla

---

<sup>346</sup> Cfr. RAFFAELE CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 272-273.

<sup>347</sup> L'articolo che tratta specificamente del *grande amore* è l'ultimo di un trittico di interventi interamente dedicati a *Uomini e no*. Si danno qui di seguito le informazioni relative al loro primo luogo di pubblicazione: GIACOMO NOVENTA, *Il titolo*, «Gazzetta del Nord», luglio 1946, p. 5; *Il libro*, «Gazzetta del Nord», 5 agosto 1946, p. 7; *Il romanzo del grande amore*, «Gazzetta del Nord», 31 agosto 1946, p. 5. Questi articoli confluiranno in un volumetto Scheiwiller: GIACOMO NOVENTA, *Il grande amore: in "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960. In seguito saranno inseriti in un'ampia raccolta di contributi critici del critico e poeta: GIACOMO NOVENTA, *"Il grande amore" e altri scritti. 1939-1948*, a cura di FRANCO MANFRIANI, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 257-288. Da quest'ultima pubblicazione saranno prese le citazioni. Le tre recensioni costituiscono un'unità critica al romanzo di Vittorini, ma nel fascicolo di APICE manca la prima.

<sup>348</sup> GIACOMO NOVENTA, *Il grande amore*, in *"Il grande amore" e altri scritti*, cit., p. 277.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 281.

“divinità”, mentre la donna vorrebbe essere semplicemente una «creatura».<sup>350</sup> Enne 2, secondo Noventa, non può fare a meno di trasfigurare Berta in questo modo, poiché egli è un «poeta»:

Se il grande amore è soltanto una stagione nella vita degli altri uomini, esso è tutta la vita nella vita del poeta. Un vero e proprio e semplice amore non è per lui. Rinunciare al grande amore è rinunciare per lui alla poesia stessa.<sup>351</sup>

E Berta «non vuole che il suo amante sia un poeta [...] non vuole prendere accanto a lui, né concedergli, il posto dell'universo e di Dio».<sup>352</sup>

Su questa parte del discorso di Noventa non ci si trova d'accordo, eppure, il complesso sistema di riferimenti che è messo in atto nella sua recensione, riesce a centrare un punto cruciale del romanzo, ed è su questa intuizione critica che l'articolo si chiude. Il risultato si raggiunge grazie al modo in cui Noventa mette fra loro in relazione il personaggio Enne 2, il personaggio *Io*, il compilatore E.V. della nota finale (anch'esso considerato un personaggio), i quali vengono visti come «antagonisti»<sup>353</sup> di Berta e dunque interpretati tutti come *personae fictae*. Pur avendo qualche riserva nei confronti di questo cortocircuito delle soggettività, si riconosce però come esso riesca a produrre un'interpretazione del romanzo acuta e valida e che appoggiamo pienamente:

E.V. [...] rappresenta l'incertezza di Vittorini fra la letteratura e la politica, fra una nuova letteratura e una nuova politica, o almeno la volontà di non rinunciare facilmente alla letteratura, di non cederla troppo facilmente a un gusto troppo volgare dell'azione.<sup>354</sup>

---

<sup>350</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 284.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>354</sup> *Ivi*, p. 287. Sarebbe questa, secondo Noventa, la scelta di *Io*-Vittorini: «Sotto il nome di *Io*, e nella veste di uno scrittore, Vittorini finge di cedere a Berta, di scegliere, cioè, [...] quella vita dell'uomo d'azione [...] che è al di là della poesia»; in questo caso Noventa fa riferimento al fatto che *Io* nel capitolo CX (*Uomini e no*, 1945, cit. p. 212) dichiara di essere in una stanza a scrivere, mentre una donna «fa il bagno in un mastello da bucato». Dall'altra parte, però, c'è la scelta consustanziale di *Enne 2*-Vittorini: «sotto il nome di *Enne 2*, e nella veste di uomo d'azione, Vittorini finge di rinunciare a Berta, o che Berta rinunci a lui, e di continuare, anche morendo [...] la sua poetica vita»; *ivi*, pp. 186-187 (corsivo nel testo).

Il motivo, dunque, per cui questa recensione può essere efficacemente considerata un punto di riferimento fondamentale nella valutazione della storia d'amore all'interno di *Uomini e no*, non è tanto per il modo in cui viene inteso il rapporto tra Enne 2 e Berta di per sé, quanto per come esso – in chiusura dell'articolo – viene inquadrato nel contesto della struttura romanzesca:

E il libro è veramente un libro *a sfondo politico nel periodo più tetro della resistenza, dopo il settembre del '43, a Milano*. Ma è proprio dal romanzo d'amore, e non dalle meccaniche e astratte scene della resistenza, che riceve tutto il suo valore politico.<sup>355</sup>

Pur muovendo da una lettura non condivisibile in tutte le sue parti, il critico arriva a una conclusione che coglie pienamente il significato del romanzo.<sup>356</sup>

Si giunge ora alla recensione di Gianfranco Piazzesi, per la quale è noto – attraverso una testimonianza di Romano Bilenchi – che Vittorini «si infuriò»<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 287 (corsivo nel testo). «Vi è riflessa la tragedia della nostra gioventù e della nostra cultura, di quella gioventù che ha partecipato alle ultime lotte, e che ha creduto di reagire al proprio culto fanatico di una poesia di impotenti, con un fanatismo più crudele e impotente ancora; quello dell'uomo d'azione che resta al di qua della poesia. E vi è riflessa anche la tragedia di quei giovani che avendo partecipato, e forse più coraggiosamente degli altri, alle medesime lotte, riconoscono che esse non hanno rappresentato per loro che un nobile gioco o una grande avventura e che il loro dovere è di tornare ormai, senza farsene un inutile segreto, alla letteratura e alla poesia: ma hanno intanto acquistato in quelle lotte, e nel contatto cogli eroi, l'esigenza di una poesia meno impotente, e soprattutto meno superba della propria impotenza» (*ibidem*).

<sup>356</sup> «trattando il libro come un testo di morale e non come una finzione, assumendone apertamente il contenuto in quanto tale, [Noventa] contraddice le tendenze della critica di allora e di oggi suggerendo paradossalmente, con la stessa radicalità dell'assunto, quel superamento (non crociano) dei "generi" che oggi molta parte della critica tende a riaffermare. Ma soprattutto perché, applicando quei criteri a *Uomini e no*, ne fa emergere il fondo» (FRANCO FORTINI, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa*, «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 982-993. La citazione a p. 984).

<sup>357</sup> La testimonianza di Bilenchi fornisce anche un suo interessante giudizio sul romanzo vittoriniano: «Quando nel 1945 uscì "Società" con una recensione su *Uomini e no* scritta da Gianfranco Piazzesi, Vittorini si infuriò. All'arrivo della rivista era presente un comune amico il quale mi raccontò che Elio, lette alcune recensioni, fu preso dall'ira e con un solo strattone riuscì a dividere in due il grosso fascicolo. Poi mi telefonò rimproverandomi di non avere compreso il suo romanzo. Gli risposi che lo stavo leggendo proprio in quei giorni e che non potevo influire su un recensore il quale pensava con il proprio cervello. [...] Elio in quei giorni venne a Firenze. Avevo finito di leggere *Uomini e no* e non mi era piaciuto. Gliene piegai le ragioni. Anche io non avevo un'idea statica del romanzo, ma il libro era fallito proprio in quello che Vittorini aveva voluto fare di nuovo. Non gli era riuscito di usare la storia in rapporto ai sentimenti e all'azione del protagonista» (ROMANO BILENCHI, *Vittorini a Firenze*, «Il Ponte», cit., pp. 1085-1131. La citazione a p. 1112). Sulle reazioni di Vittorini veda anche la lettera a Gianfranco Corsini – Milano, 13 novembre 1945; in *Gli anni di «Politecnico»*, cit., p. 33: «Le recensioni del secondo numero di "Società" mi hanno veramente concernato».

Si ritiene necessario darne un'attenta lettura, sia perché appunto essa irritò moltissimo l'autore, sia perché il suo valore si accresce nel momento in cui ci è data la possibilità di valutarla alla luce delle informazioni che sono fornite dalle carte d'archivio sul *modus operandi* dell'autore. Innanzitutto Piazzesi sostiene che alla base della scrittura di *Uomini e no* ci sia stato un profondo «bisogno di scrivere [...] in funzione di particolari istanze morali, bisogno di chiarificazione, e, insieme, un mezzo di lotta, un sostegno per non perdersi, come l'eroe del suo romanzo».<sup>358</sup> Da qui in poi l'attacco giunge duro e preciso:

*Uomini e no* [...] mi sembra ormai un libro lontano da noi e già invecchiato. [...] questa sua tensione morale ha deformato la sua scrittura [...] una scrittura concepita come immediata trascrizione di particolari disposizioni morali, è già condannata in partenza, ad essere fuori della letteratura.<sup>359</sup>

Piazzesi condanna dunque, in prima istanza, l'eccesso di dissertazione moralistica all'interno del testo narrativo, a tal punto eccedente – a suo parere – da inficiare l'identità letteraria del testo: nessun'altro si spinge a un'affermazione così netta ed è comprensibile la reazione di Vittorini. Benché il critico non ne faccia esplicito riferimento, è chiaro che la prima parte del testo ad essere posta sotto accusa sono i corsivi, soprattutto quelle parti in cui espressamente la voce narrante spiega e commenta il valore delle vicende. Ma l'attacco di Piazzesi potrebbe anche coinvolgere l'intrusione di commento che abbiamo visto annidarsi qua e là all'interno delle sezioni in tondo: ciò che viene contestato è ad ogni modo l'invasione della posizione autoriale all'interno del tessuto diegetico.

Anche da punto vista stilistico Piazzesi esprime giudizi limitativi, che sono poi gli stessi su cui nel tempo anche la critica accademica si appunterà per giustificare il giudizio riduttivo portato su *Uomini e no*.<sup>360</sup> Scrive, infatti, il recensore che il romanzo vittoriniano del 1945 «Ripete *Conversazione in Sicilia* imitandone la scrittura, ma esternamente, come

---

<sup>358</sup> GIANFRANCO PIAZZESI, *Elio Vittorini: Uomini e no*, «Società», a. 1, n. 3, s.d. [ma ante 5 novembre 1945, data di ingresso registrata alla Biblioteca Sormani di Milano], pp. 288-290. La citazione alle pp. 288-289.

<sup>359</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>360</sup> Non è qui possibile fornire una rassegna delle posizioni critiche su questo particolare aspetto, anche perché la questione si complica se si tiene conto del fatto che il testo di *Uomini e no* preso come punto di riferimento nella maggior parte dei casi non è quello della *princeps* – a cui si riferisce il discorso di Piazzesi – ma quello fissato dall'edizione del 1965.

se il suo precedente romanzo fosse ora il suo modello letterario». <sup>361</sup> Alla luce di quanto è stato detto nei precedenti capitoli, il parere è condivisibile, ossia di come *Conversazione* rappresentasse un punto di arrivo letterario imprescindibile per Vittorini e di come egli abbia tentato di oltrepassarlo, riaffermandolo: il risultato ha prodotto – almeno in alcune parti – un rigido manierismo.

Piazzesi individua la causa di queste mancanze nel fatto che «i libri scritti con maggior foga ed entusiasmo sono quelli più aridi e assurdi in una lettura», <sup>362</sup> e l'im maturità del testo rappresenta «l'incapacità dello scrittore di trascrivere questa realtà di ieri, ancora troppo viva e sofferta dentro di lui». <sup>363</sup> Il fatto che *Uomini e no* sia un romanzo scritto di getto sarà uno dei ritornelli più ripetuti da Vittorini in numerose dichiarazioni a proposito della sua narrazione nata sotto il fuoco della Resistenza. L'autore, anzi, tenderà ad enfatizzare questo aspetto, caricandolo di aneddoti sulla precarietà delle condizioni in cui ha lavorato <sup>364</sup> e sulla rapidità della consegna del testo all'editore senza avere avuto «occasione di rileggerlo». <sup>365</sup> È legittimo ritenere che Vittorini abbia usato questo espediente per giustificare in qualche modo le mancanze e le insufficienze che egli stesso riconobbe al romanzo, fin dalla stesura della *Nota* finale, ma soprattutto dopo essersi misurato con la critica.

Occorre però riflettere sul fatto che *Uomini e no* sia stato l'unico testo letterario di Vittorini a non avere avuto una sua anticipazione in rivista: sulla stampa clandestina apparvero tra il 1943 e il 1944 alcuni racconti che ne condividono l'ispirazione <sup>366</sup> e uno, molto breve, fu estratto dal romanzo a ridosso della pubblicazione, <sup>367</sup> ma *Uomini e no* non apparve mai a puntate, nemmeno in una sua parte. È un aspetto di estrema importanza per Vittorini, il quale – come ben afferma Maria Corti – considerava la proposta in rivista di alcuni capitoli di una più lunga narrazione, come una tappa necessaria nel proprio processo di rielaborazione dei testi: quanto pubblicato funziona infatti come «materiale da costruzione». <sup>368</sup> È questa dunque una vera e propria strategia

---

<sup>361</sup> *Ibidem.*

<sup>362</sup> *Ibidem.*

<sup>363</sup> *Ibidem.*

<sup>364</sup> Si veda più avanti, paragrafo 8.6, p. 519.

<sup>365</sup> VITTORINI, *Intervista alla giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 333.

<sup>366</sup> Si rimanda a quanto detto in chiusura del capitolo 2 in particolare nella nota 106.

<sup>367</sup> ELIO VITTORINI, *Scelti per la fucilazione* (il testo del racconto corrisponde ai capitoli CII-CIII, pp. 195-199, della *princeps*), «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 13 maggio 1945, p. 3.

<sup>368</sup> MARIA CORTI, *Introduzione a VITTORINI, Le opere narrative*, cit., vol. I, p. XXIV.

compositiva, a tal punto consapevolmente impiegata da Vittorini, che egli la propone alla sua amica Marguerite Duras, come metodo per uscire da dubbi e incertezze della scrittura.<sup>369</sup> *Uomini e no*, quindi, è l'unico romanzo di Vittorini che non è stato “messo alla prova” in questo modo e di conseguenza, per quanto l'autore insista eccessivamente su questo fatto, tentando di trovare una giustificazione per le mancanze del testo, è anche vero che è mancato un passaggio fondamentale nell'abituale procedere dell'autore. Ad ogni modo, l'analisi delle carte manoscritte ha ampiamente dimostrato come non si tratti affatto di un romanzo scritto d'impulso, soprattutto non è vero che non sia stato “nemmeno riletto”.

La recensione di Piazzesi prosegue valutando la struttura compositiva del romanzo e dando un giudizio fortemente limitativo, proprio a quella che abbiamo visto essere una delle componenti poste alla base della sua prima ispirazione ossia, la «separazione netta del libro, in visione e riflessione».<sup>370</sup> Il giudizio negativo dato alla doppia struttura di toni e corsivi ha come conseguenza il fatto che il romanzo sia definito «affannoso: senza stile che è il tempo e lo spazio della narrazione, dove le cose si sistemano e prendono vita».<sup>371</sup>

Credo, quindi, che un proficuo esame critico, per il libro, consista proprio nell'esaminare determinate pagine, poche, ma veramente belle che si possono astrarre dalla narrazione, autonome come sono, in una loro propria esistenza. [...] questa volta credo che un procedimento simile sia legittimo perché queste pagine, nate da una diversa disposizione dello scrittore sono *inserite* nel romanzo per necessità di struttura, ma non ne fanno veramente parte.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> «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 [...]» (Elio Vittorini, lettera a Dionys Mascolo e Marguerite Duras – [Milano,] 3 dicembre 1951; in VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 386-390. La citazione a p. 390).

Vittorini qualche anno più avanti esplicherà apertamente il suo metodo di lavoro: «Mi metto a scrivere un racconto o un romanzo [...]. E subito mi nasce la voglia di sottoporre quello che sto scrivendo alla verifica del lettore: per questo tendo a pubblicare in rivista, via via che le scrivo, le mie narrazioni; la pubblicazione a caldo è per me una verifica, uno stimolo e una propulsione.» (ELIO VITTORINI, *Dodici domande*, intervista rilasciata a Raffaele Crovi nell'ottobre 1953, edita nella sua interezza per la prima volta in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 676-684. La citazione a p. 682).

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

Un'affermazione di questo tipo, non può che essere pienamente accolta se si considerano i tempi e i modi di composizione del testo testimoniati dalla carte manoscritte. Ed è proprio uno dei brani che appartiene alla seconda fase di riscrittura, precisamente la scena legata alla visione dei morti di largo Augusto, quella del muto dialogo di Berta con i morti (aggiunto sulle carte 42-43), ad essere percepito da Piazzesi come "estraneo":

Solo una determinata disposizione strutturale può far pensare che la scena dei morti sia il nucleo vitale del romanzo; in realtà la differenza di tono, che è quella che conta, è enorme.<sup>373</sup>

Si ricorda infatti che la sezione narrativa che comprende il corsivo di Berta è una delle parti più sbilanciate sul piano stilistico, proprio a causa di una continua oscillazione tra capitoletti improntati a una rappresentazione referenziale e mimetica delle azioni dei militari (e del loro rancio), e capitoli in cui la presenza di Berta, l'incontro con i vecchi del parco e poi l'arrivo di Giulaj creano uno scarto in seguito all'insistita immissione di metafore e similitudini (una su tutte quella del «padre antico»)<sup>374</sup>

Le conclusioni che trae Piazzesi non sono di poco conto:

Mi sembra, però, che non ci sia soltanto la logica diversità, sempre esistente, fra una pagina riuscita ed una meno riuscita, ma un'intensità lirica, che appunto come tale, è estranea a ogni narrazione. Vittorini non sente il romanzo. *Conversazione in Sicilia* poteva esser considerata narrativa solo per un equivoco, ma quel viaggio spirituale [...] riporta alla memoria esempi celebri di letteratura, ma che non sono mai stati di narrativa.

L'autore non sa vedere le cose una in relazione all'altra, in una catena casuale di rapporti, condizione indispensabile a un "tempo" e quindi a uno "stile" di narrazione; ma [...] ha una virtù quasi medioevale di "visione".<sup>375</sup>

E, dunque, meglio si comprende perché il personaggio protagonista abbia le caratteristiche sfuggenti di cui si è già dato conto.

---

<sup>373</sup> *Ibidem.*

<sup>374</sup> Cfr. VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, cit., pp. 141-142.

<sup>375</sup> PIAZZESI, *Elio Vittorini: Uomini e no*, cit., p. 290.



Una simile disposizione rifiuta per forza la costruzione di un romanzo, è impossibile costruire un carattere ed Enne 2 [...] resterà sempre a provarlo. Vittorini potrà vedere uomini e cose, soltanto, [...] in un gesto che dica tutto di loro, come fa lo scultore per le sue statue.<sup>376</sup>

La recensione di Piazzesi, molto acuta e circostanziata, ha senz'altro condizionato fortemente la visione che Vittorini aveva del proprio testo e le correzioni apportate per l'edizione del 1949 lo dimostrano, come si vedrà nel prossimo capitolo.

### 8.3 *Evoluzione di un pubblico*

Si può affermare che l'idea di pubblico e di lettore, che esce dalla Resistenza e che soggiace alla scrittura di *Uomini e no*, è perseguita anche con il «Politecnico», in linea di continuità con quella espressa attraverso la direzione dalla collana «Corona»,<sup>377</sup> la quale, a sua volta, riprende alcune delle posizioni espresse sugli articoli degli anni 1936-1937 apparsi sul «Bargello» che hanno per oggetto la riflessione sulla cultura popolare.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> *Ibidem.*

<sup>377</sup> Ferretti infatti individua come Vittorini vedesse «gli auspicati lettori di “Politecnico”», come «eredi ideali degli “eroici lettori” della Universale Sonzogno». Cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 90.

<sup>378</sup> Si tratta degli articoli che vanno sotto il titolo *Polemica per la cultura* e furono appunto pubblicati su «Il Bargello» dal gennaio 1937 al marzo dello stesso anno (cfr. VITTORINI, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 1027-1051). Il primo di essi è il più noto e importante: ELIO VITTORINI, *Elogio della cultura popolare*, «Il Bargello», a. IX, n. 12, 17 gennaio 1937, p. 3. A commento si può citare un'affermazione di Alberto Asor Rosa: «Il programma della rivista “Il Politecnico” [...] sta scritto nei suoi articoli e saggi di prima della guerra [...] soprattutto se si pensa a quelli in cui era stato prospettato un progetto culturale ad ampio respiro» (ALBERTO ASOR ROSA, *Politica e cultura*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, cit., pp. 1596-1604. La citazione a p. 1596.

A partire dall'editoriale del primo numero, di cui sono note le intenzioni dichiarate, è proposta una *nuova cultura* che si deve *identificare* con la società, «che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo»:

Un cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura.<sup>379</sup>

È chiaro, dunque, che, ponendosi questi scopi, la cultura deve cambiare passo, rispetto a quanto ha sempre fatto e innanzitutto occorre portare l'attenzione su altri centri di interesse:

Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'“anima”. Mentre non volere occuparsi dell'“anima” lasciando a “Cesare” di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a “Cesare” (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio “sull'anima” dell'uomo.<sup>380</sup>

Ciò che Vittorini prefigura come possibilità di rinnovamento della società, in primo luogo italiana, è una trasformazione della consapevolezza civile e morale di ognuno, che ha come modello quanto appena accaduto in modo spontaneo durante la guerra:

Così si è formata l'educazione politica degli italiani che ora hanno battuto il fascismo e vogliono costruire un paese nuovo: non per trasmissione di esperienza da padri a figli e da vecchi a giovani, ma per dure brutali lezioni avute direttamente alle cose e dentro le cose,

---

<sup>379</sup> ELIO VITTORINI, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 234-236. La citazione a p. 235. Per quanto riguarda le reazioni che seguirono la pubblicazione dell'editoriale del primo numero di «Politecnico» si vedano le note di RAFFAELLA RODONDI (*ivi*, pp. 255-256) all'articolo di Vittorini che vuole esserne un commento e una replica: *Polemica e no per una nuova cultura* («Il Politecnico», n. 7, 10 novembre 1945, pp. 1 e 4; ora in *ivi*, pp. 247-255). Si segnala a questo proposito, uno su tutti, l'importante intervento di CARLO BO, *Cristo non è cultura*, «Costume», n. 9, 15 ottobre 1945, ora in CARLO BO, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di SERGIO PAUTASSO, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 1167-1173.

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 236.

per lente maturazioni individuali, per faticose scoperte di verità: tutta auto-educazione, e tutta tra il luglio del '36 e il maggio del '39.<sup>381</sup>

La guerra civile di Spagna è stata, secondo Vittorini, la prima «scuola per la massa di noi»<sup>382</sup> e ciò che ha permesso quella prima comunione, quel primo accordo e incontro di bisogni e speranze, tra «ogni operaio che non fosse un ubriacone, e ogni intellettuale che avesse le scarpe rotte»:<sup>383</sup> sono queste due figure i modelli, gli archetipi umani sulle cui spalle caricare il progetto di una diversa società civile. Sono Silvestro ed Enne 2, con il giovane operaio e tutti gli altri operai partigiani. E sono loro ad essere i primi destinatari dei discorsi di Vittorini, proprio perché sono stati i protagonisti di quello straordinario periodo di lotta per la liberazione, che – come si è visto dalle recensioni al romanzo – per alcuni è percepito come un nuovo Risorgimento.

La direzione è assolutamente esplicita: «Il Politecnico», infatti, «cerca, nei contatti con le masse, un nuovo volto culturale, e non altro presuppone in chi legge che bisogno di conoscere, volontà di conoscere e capacità di compiere uno sforzo per conoscere».<sup>384</sup> Sempre il destinatario della nuova rivista è considerato duplice, come lo era per *Uomini e no*, ed è solo nella collaborazione tra gli intellettuali e i lavoratori che una possibilità di edificazione di principi solidi e duraturi può darsi. Lo sforzo è richiesto però anche agli uomini di cultura, i quali devono cercare di uscire dalla loro posizione privilegiata e autistica, con lo scopo di rendersi conto, in primo luogo, delle necessità e dei desideri di chi è posto una posizione sociale svantaggiata e, in seguito, farsi portavoce di queste esigenze e aspirazioni:

---

<sup>381</sup> ELIO VITTORINI, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 238-240. La citazione a p. 239.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> ELIO VITTORINI, «Il Politecnico», «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 244-146. La citazione a p. 244. È il modello dell'«operaio-lettore» riconosciuto anche da FERRETTI (*L'editore Vittorini*, p. 87), di cui egli mostra efficacemente l'implicito limite: «L'emancipazione a cui guarda Vittorini, sottintende un processo di formazione della nuova élite operaia che non ha nessun rapporto con il problema di crescita delle masse. In questi scritti anzi, non c'è tanto una vera istanza di emancipazione, quanto piuttosto il mito di un operaio che si rivolge alla cultura per una "passione", "febbre", [...] insomma per una motivazione tutta endogena e *autonoma*, quasi prescindendo dalla propria condizione sociale di sfruttamento e di lotta, e dalle relative esperienze collettive, e collocandosi di fatto a un livello indiscusso di individuale superiorità.» (*ivi*, p. 88).

Ma per far proprie le aspirazioni del popolo secondo lo spirito rinnovatore delle classi lavoratrici occorre che la cultura sia in continuo e diretto contatto con le masse.

E quale può essere, per la cultura, il mezzo più semplice di tenersi in contatto con le masse se non quello di entrare in mezzo ad esse, e parlare con esse, elaborare alla luce dei loro interessi i problemi culturali?<sup>385</sup>

Ecco dunque che il duplice sforzo, che deve essere compiuto da parte dei due soggetti sociali a cui il discorso è rivolto, deve avere un preciso comune obiettivo, e la rivista vittoriniana si propone come il luogo in cui attuare l'incontro sopra auspicato:

«Il Politecnico», dunque, non altro vuol essere che uno strumento di lavoro per mezzo del quale:

1. gli intellettuali possano sforzarsi di porre i problemi della cultura nel modo più proficuo ai fini della rigenerazione sociale e del progresso civile;
2. gli altri lavoratori possano sforzarsi di prendere interesse e partecipare all'elaborazione dei problemi culturali per la rigenerazione e per il progresso civile.<sup>386</sup>

Questi insomma sono i due interlocutori delle produzioni letterarie e pubblicistiche di Vittorini nel 1945, a guerra appena conclusa. È lo slancio e l'entusiasmo di chi ha appena vissuto un'esperienza eccezionale, in cui gli uomini si sono uniti intorno ad una *fede*, intorno alla volontà di realizzare un bene comune, che nell'immediato corrispondeva alla Liberazione. Una volta che questa prima e contingente Liberazione è stata compiuta, occorre mantenere vive le consapevolezze raggiunte e gli sforzi compiuti per portare avanti altre liberazioni, apparentemente minori, ma fondamentali affinché la società degli uomini non precipiti nuovamente in una situazione di catastrofe come quella della guerra mondiale appena conclusa. È questo il valore proposto attraverso il lungo dialogo tra Enne 2 e Lorena ed è ovviamente anche ciò che insegna la “storia di Berta”.

---

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

Con il passaggio del «Politecnico» da settimanale a mensile nella primavera del 1946, a pochi mesi, dunque, dalla pubblicazione del primo numero, sembrerebbe essere già lontani da quella situazione di «emergenza» in cui Vittorini intravedeva la possibilità di «formarsi una nuova cultura», sembrerebbe aver già prevalso l'inerzia del «concetto borghese di chi la considera [la cultura] un ornamento o un prodotto di lusso».<sup>387</sup>

Sono noti i termini del passaggio della forma editoriale del «Politecnico», da settimanale a mensile<sup>388</sup> ma ciò che qui interessa è riflettere su come tale forma sia l'implicita ammissione del sostanziale fallimento dell'ambizioso progetto iniziale. È con il pubblico elettivo che il contatto e la comunicazione sono fallite, da parte popolare e da parte intellettuale, quasi paradossalmente per lo stesso motivo: l'eccessivo intellettualismo del direttore, dei suoi collaboratori e delle loro proposte.

È la stessa incomprendimento in cui è caduto il romanzo del 1945 *Uomini e no*, considerato dagli intellettuali (divisi tra quelli organici al Partito comunista e dagli altri) come un libro non abbastanza innovatore delle forme letterarie, come non sufficientemente capace di parlare ad un pubblico ampio, poiché ancorato a moduli stilistici e letterari della vecchia letteratura degli anni Trenta, accusata di individualismo e evasività. Sul versante dei lettori più «popolari» è, invece, recepito in termini schematici, per quanto riguarda il suo asse morale, e giudicato deludente, perché era stata offerta

<sup>387</sup> ELIO VITTORINI, *Cultura popolare*, «Il Politecnico», n. 27, 30 marzo 1946, p. 3; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 276-278. Le citazioni dell'intero paragrafo a p. 276.

<sup>388</sup> Si veda MARINA ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, in particolare il capitolo *La trasformazione*, pp. 84-99. «La redazione tende a minimizzare gli elementi profondi di trasformazione (che rimanda invece ad un fatto esterno, la costrizione economica) e a presentare il fatto come una necessità che consente anche una correzione di direzione, o meglio come possibilità di realizzare in pieno la complessità del progetto iniziale.» ma di fatto sono «segno in cui si esprimono la crisi di “intenti e di programmi” del settimanale e la modificata progettualità del mensile.» (pp. 85-86); «Per quel che riguarda “Politecnico”, dunque, la difficoltà economica era un fatto reale, ma da leggersi in modo integrato con altri fattori (politici e culturali) [...]» (p. 90); da parte della stessa casa Einaudi «Critiche interne [...] che tendono a frenare l'esuberanza intellettuale e l'impazienza vittoriniane, recepite, dall'inizio [...] con una certa insofferenza dai torinesi [...]» (p. 91)

Gian Carlo Ferretti, in particolare, sottolinea anche come un primo cambiamento di identità lo abbia subito lo stesso settimanale, nel momento in cui la dicitura del frontespizio mutava da “Settimanale dei lavoratori” a “Settimanale di cultura contemporanea” (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 84). Ma così è commentato il passaggio alla periodicità mensile: «È la rinuncia [...] non soltanto all'impegno estrinseco, ma anche all'impegno autonomamente politico [...] per un'autonomia sempre meno militante e sempre più difensiva [...]» (ivi, p. 96; corsivo nel testo).

Si vedano anche: FRANCO FORTINI, *Che cosa è stato il «Politecnico»*, in *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Bari, De Donato Editore, 1973 (I ed. Feltrinelli, 1957), pp. 59-79; VITTORIO SPINAZZOLA, *Elio Vittorini e «Il Politecnico»*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 203-208.

l'identificazione con un protagonista ostile, eroe mancato, che trascina nella propria rovina la possibilità stessa di una celebrazione epica di vicende comuni che ognuno tendeva ed esaltare con toni di grandezza gloriosa.<sup>389</sup>

Un primo dato su cui misurare quanto fortemente agisse, in quei mesi, una *vulgata* del romanzo è fornito da ciò che scrive Vittorini, nel numero di «Politecnico» del 5 gennaio 1946, nell'articolo *Fascisti i giovani?*, quando egli dichiara di avere ricevuto numerose lettere nelle quali molti lettori confessano di sentirsi in colpa per essere stati per un certo periodo e fino ad un certo punto, fascisti.

Perché si rivolgono a me? Scrivono a proposito di qualche articolo del «Politecnico», ma sempre vanno oltre l'occasione immediata, si richiamano ai miei libri, e mostrano che da un pezzo cercavano «qualcuno a cui rivolgersi». [...] Siano rimasti «fascisti» fino all'ultimo, o abbiano avuto qualche anno di antifascismo attivo nella lotta clandestina, in tutti questi giovani è la cosa più notevole che ognuno accusi se stesso di essere stato «non uomo» [...]. 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.<sup>390</sup>

Ciò che interessa rilevare di questo passaggio è il fatto che Vittorini, almeno in questa direzione prettamente comunicativa, sembri accettare la definizione che questi giovani usano per se stessi, echeggiando il titolo *Uomini e no*: «“non uomo” (cioè “fascista”)».<sup>391</sup> Vittorini, insomma, ammette come temporaneamente valida questa interpretazione, per usarla produttivamente all'interno del discorso contingente in cui è inserita.

---

<sup>389</sup> «Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti.» (CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1186).

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 263-264.

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 264. Non si dà conto in questa sede della rivisitazione del proprio passato che Vittorini compie nell'articolo citato allo scopo di liberare un'intera generazione dai rimorsi di collusione con il fascismo. Per ricostruzione della questione si vedano: RAFFAELLA RODONDI, *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985 (in particolare le pp. 200-201); GIOVANNI FALASCHI, *Lettere al «Bargello» (con un inedito della guerra di Spagna)*, in «Inventario», s.n., n. 13, 1974, pp. 7-30 (ora in GIOVANNI FALASCHI, *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 157-194); altre informazioni sono fornite sempre da Raffaella Rodondi nelle note alla pubblicazione dell'articolo in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 271-273.

È però nettamente più interessante, al fine del discorso che si sta qui conducendo, considerare la tipologia di questi giovani che scrivono al direttore del «Politecnico», i quali – ci dice lo stesso Vittorini – sono «di ogni classe sociale, l'operaia non esclusa, sebbene per la maggior parte dichiarino di studiare all'Università o di essersi appena laureati».<sup>392</sup> Ciò consente di dire come quello scambio interlocutorio che il direttore di «Politecnico» ambiva a costruire con i suoi lettori, di fatto avvenga solo con una parte ristretta del pubblico ideale, quella più culturalmente attrezzata.<sup>393</sup>

La decisione di passare ad una pubblicazione mensile, il conseguente cambio di formato e di impaginazione del giornale, tolgono quello slancio innovatore e rivoluzionario nelle forme della comunicazione, non solo dei contenuti, che avevano caratterizzato i primi mesi di vita di «Politecnico», riportandolo verso una più consueta forma da rivista letteraria. Lo stesso Vittorini spiega, nell'ultimo numero del settimanale, che cosa significa questo cambiamento. Il passo è celeberrimo, ma vale la pena di essere riportato:

Noi non abbiamo avuto, col settimanale, una funzione propriamente creativa, o, comunque, formativa. L'altra funzione, la divulgativa, ci ha preso, a poco a poco, e sempre di più, la mano. [...] troppo spesso abbiamo dato sotto forma di manifesto quello che avremmo dovuto dare sotto forma di studio. Troppo spesso abbiamo affidato alla grezza testimonianza dei lettori quello che avrebbe avuto bisogno della rielaborazione di scrittori. Ci siamo trovati così a divulgare delle verità già conquistate mentre avremmo dovuto cooperare alla ricerca della verità. Il nostro intento era e rimane anche divulgativo. Ma era, e non è stato, di conquistare e creare su un piano divulgativo.<sup>394</sup>

Già in queste righe è evidente una contraddizione: da un lato si riconosce l'insufficienza conoscitiva di una semplice testimonianza, del semplice resoconto di

---

<sup>392</sup> ELIO VITTORINI, *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, pp. 1 e 4; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 263-271. La citazione a p. 263.

<sup>393</sup> «Sono infatti studenti, lavoratori autodidatti, quadri politico-sindacali, insegnanti, professionisti di varie discipline, in gran parte giovani: le nuove élites intellettuali e operaie insomma» (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 78). Per il pubblico effettivo di «Politecnico» si veda anche a descrizione che ne dà Franco FORTINI in *Che cosa è stato il «Politecnico»*, cit., pp. 65-66.

<sup>394</sup> ELIO VITTORINI, *s. t.*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 1; ora, con il titolo [*Un «Politecnico» mensile. Perché?*], in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 282-285. La citazione a p. 284.

un'esperienza, affermando come sia necessaria la rielaborazione «di scrittori», ossia una rielaborazione di fatti e percezioni in forme letterarie compiute, cosa che solo chi possiede gli strumenti del linguaggio letterario può produrre. In questo senso, dunque, si procede a una separazione di ruoli e competenze. Dall'altro lato si tenta di rilanciare un colloquio con il pubblico generico proponendo l'ambigua formula della creazione sul piano divulgativo.

Poco oltre, il cambiamento nella periodicità della pubblicazione di «Politecnico» è interpretato nel modo seguente, in cui si ripete la stessa formula:

La necessità della trasformazione in rivista mensile ci offre il modo, per la più larga misura di tempo e di spazio che ci concede, di approfondire il nostro lavoro. [...] Liberi come saremo dalla pressione degli avvenimenti non si tratterà più, per noi, di collaborare all'azione politica. Si tratterà di svolgere un'attività che sia azione di per sé stessa, come è, quando crea, l'azione culturale. Ma si tratterà di svolgerla su un piano accessibile a tutti, su un piano divulgativo, e in questo potremo raggiungere lo scopo che non abbiamo raggiunto col settimanale: di creare e formare pur divulgando.<sup>395</sup>

Nonostante la volontà di rilanciare – benché in chiave più meditata – i propositi del primo editoriale, le contraddizioni sono pienamente evidenti: innanzitutto l'ammissione del fallimento del tentativo di fondare le basi per una cultura che diventi «forza sociale»,<sup>396</sup> che partecipi alla «rigenerazione della società»,<sup>397</sup> è consustanziale all'accettazione di separare l'azione politica da quella culturale. Nel fallimento è riconoscibile innanzitutto la vaghezza di tali propositi, efficaci sul piano della formula verbale, ma fumosi e incerti nel momento in cui ci si chiede come tradurli in prassi.<sup>398</sup> Si

---

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> VITTORINI, *Una nuova cultura*, cit., p. 235.

<sup>397</sup> VITTORINI, «*Il Politecnico*», cit., p. 245.

<sup>398</sup> La questione è infatti posta in termini molto più lucidi nell'articolo *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i termini di conoscenza a tutti gli uomini*, in cui l'angolazione pratica dalla quale è inquadrato il problema dell'istruzione delle masse, aiuta a chiarire il pensiero di Vittorini: «è nell'interesse della civiltà che anche il più umile lavoratore manuale si trovi, di fronte ai libri, di fronte alle opere d'arte, di fronte al pensiero scientifico e filosofico, di fronte alle ideologie politiche, di fronte ad ogni ricerca e ad ogni esperimento della cultura, nelle stesse condizioni di assimilabilità in cui funzionalmente si trova l'ingegnere, il medico, il professore.» (ELIO VITTORINI, *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i termini di conoscenza a tutti gli uomini*, «*Il Politecnico*», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 241-242. La citazione a p. 242).



pongono qui le premesse di quanto sarà affermato chiaramente nella *Lettera a Togliatti*, dell'anno successivo.

Resta invece ancora operante la determinazione a provare a costruire un laboratorio di ricerca che non sia solo territorio accessibile agli addetti ai lavori, ma che coinvolga anche persone estranee per formazione e professione ai canonici spazi dell'elaborazione culturale e artistica. Ma è questo un proposito negato implicitamente dalla stessa forma rivista e dall'affermazione citata («Troppo presto abbiamo affidato alla grezza testimonianza dei lettori quello che avrebbe avuto bisogno della rielaborazione di scrittori»),<sup>399</sup> in cui Vittorini ripropone la divisione delle competenze e dei mestieri proprio quando sta tentando di superarla. Un legame stretto intercorre, dunque, tra la separazione di politica e cultura e la separazione tra produttori e fruitori.

La contraddizione è comprensibile e spiegabile: dietro la volontà di cercare il superamento di queste separazioni vive il credo utopico di Vittorini, politico e civile, che si sta scontrando proprio in questi mesi con la fine dell'«emergenza» e con l'affievolirsi di molte spinte rinnovatrici.

Fino a che i mezzi della conoscenza non saranno di tutti, vi saranno sempre dei libri per pochi e dei libri per molti. Perché vi sarà chi può attingere direttamente alla creazione, e vi sarà chi invece non può attingere altro che alla divulgazione. Certo sarebbe desiderabile che la creazione avvenisse su un piano già divulgativo. Ma di rado è possibile. Più si va avanti nella tecnica (intendo per tecnica anche quella letteraria) e più diventa difficile.<sup>400</sup>

L'intervista, dalla quale sono tratte queste parole, è importante anche per marcare un ulteriore slittamento del pensiero vittoriniano su ciò che concerne i rapporti tra politica e società: le due istanze non sono più considerate consustanziali, con la politica che abbraccia la società intera; al contrario, la politica è ora considerata una dimensione specifica che appartiene all'esistenza dei consorzi umani, senza riassumerne tutte le caratteristiche:

---

<sup>399</sup> VITTORINI, [Un «Politecnico» mensile. Perché?], cit., p. 284.

<sup>400</sup> ELIO VITTORINI, *Rinnovare la cultura*, «Pesci Rossi» (bollettino della casa editrice Bompiani), a. XV, n. 4, aprile 1946, pp. 1 e 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 287-289. La citazione a p. 288.

Penso che ogni trasformazione della società abbia sempre cambiato i fattori della creazione artistica e portato una trasformazione nelle forme artistiche. Ma io distinguerei fra trasformazione delle società e rivoluzione, se dobbiamo intendere con rivoluzione il moto breve e violento che s'intende quando pensiamo alla rivoluzione francese o alla rivoluzione russa. Le rivoluzioni sociali così intese *non sono mai state accompagnate* da rivoluzioni artistiche. [...] Perché tanto rivoluzione francese che rivoluzione russa sono state le soluzioni politiche di lunghe crisi trasformatrici della società. [...] sono i periodi d'incubazione o di fermento delle rivoluzioni, e non già i momenti dell'esplosione di essa, che producono i rivolgimenti in arte. Tutte le influenze esterne vengono in arte dai fatti sociali, anche minimi; e niente dai fatti politici, anche enormi.<sup>401</sup>

E si presti ora attenzione all'affermazione seguente:

mentre credo che tutto della storia sociale sia implicito nella storia dell'arte, non credo che tutto della storia dell'arte sia implicito nella storia sociale.<sup>402</sup>

Essa mostra un forte cambiamento e lascia intravedere una profonda delusione, rispetto alla speculare affermazione, scritta pochi anni prima per il notorio esordio di *Americana*:

*mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica.*<sup>403</sup>

Lo slittamento da «politico» a «sociale» può da solo bastare a rappresentare la distanza presa da Vittorini nei confronti di una militanza culturale attiva – da porsi accanto a quella puramente politica – e il venire meno della fiducia nelle possibilità della cultura di porsi come guida della società. La cultura quindi acquista una propria autonomia, una

---

<sup>401</sup> *Ivi*, pp. 288-289.

<sup>402</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>403</sup> VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., p. 2. Giuseppe Zaccaria commenta l'*incipit* di *Americana*, sottolineando come queste prime affermazioni vittoriniane affermino la «stretta indipendenza tra la parola e l'azione, o, per meglio dire, il valore della pronuncia politica a cui è soggetta la parola letteraria» (ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, cit., pp. XXV-XXVI). E ancora: «Sebbene scandite con il consueto linguaggio ellittico e metaforico, altamente cifrato, certe affermazioni erano proprio messe lì, in apertura, per accentuarne lo spirito di oltranza ed eversione» (*ivi*, pp. XXV-XXVI).

propria identità e proprie risorse indipendenti, nel segnare il cammino dell'uomo come appartenente a una comunità.

Questa intervista pubblicata sul bollettino Bompiani, anticipa di solo un mese il primo numero del «Politecnico» mensile, il quale, pur continuando la numerazione del settimanale, in segno di continuità, nell'avviso *Ai lettori* esibisce un voluto e meditato cambio di passo:

Parte dei lettori troveranno, tuttavia, che qualcosa è cambiato nelle nostre pagine. Troveranno, per esempio, che facciamo posto anche ad argomenti non di loro interesse. O che accogliamo qualche nuovo collaboratore il quale usa un linguaggio a cui essi non sono abituati. [...] È infatti perché il nostro contributo alla preparazione di una nuova cultura possa riuscire più meditato, più paziente ed esteso, che la nostra attenzione e la nostra indagine si attarderanno, d'ora in poi, anche su problemi situati, rispetto ai problemi essenziali ed urgenti, in una posizione accessoria e marginale.<sup>404</sup>

Se dunque «Il Politecnico» settimanale può ricordare i presupposti della collana «Corona», rivolgendosi idealmente allo stesso pubblico e tentando di compiere lo stesso tipo di ricerca, con un'efficacia che si intende potenziata; «Il Politecnico» mensile – e la collana di libri che lo affianca – anticipa invece «I Gettoni» e il suo laboratorio, il suo pubblico più raffinato, colto, attento e disposto alla lenta rielaborazione e meditazione degli stimoli proposti attraverso i testi e i brevi scritti critici di accompagnamento (i celebri risvolti).<sup>405</sup>

È in questo momento di rielaborazione di posizioni e opinioni da parte di Vittorini che si avvia la polemica con Mario Alicata,<sup>406</sup> che prosegue poi nei mesi successivi, fino alla

---

<sup>404</sup> ELIO VITTORINI, *Ai lettori*, «Il Politecnico», n. 29 (primo mensile), 1° maggio 1946, p. 3; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 291 (in nota a *Gentile Bellini*).

<sup>405</sup> In questa trasformazione dell'operatività culturale di Vittorini agisce anche il passaggio da Bompiani a Einaudi come consulente e collaboratore di rilievo, incarichi che egli assume a partire dal 1945 («Il Politecnico» stesso, come è noto, è editato dalla casa torinese). Cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 115-137; si vedano anche le note di RAFFAELLA RODONDI in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 237.

<sup>406</sup> Sono noti i termini della questione. Ci si limita qui a richiamare gli interventi *a quo* e *ad quem*, all'interno dei quali l'acceso confronto si snoda: MARIO ALICATA, *La corrente «Politecnico»*, a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946, p. 116; ELIO VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106. Un ulteriore strascico del dibattito fu dato dall'articolo *Informazione sopra una*

lettera a Palmiro Togliatti, nella primavera del 1947. Quello che qui conta rilevare sono i termini cui giunge Vittorini a seguito di questo duro scambio di opinione: egli perviene all'affermazione della definitiva separazione tra politica e cultura, che ha come conseguenza il fatto di separare il laboratorio a cui accedono solo i produttori dell'arte, dallo spazio della fruizione. Nei prossimi paragrafi si vedrà come la stessa posizione sarà affermata da Vittorini all'interno della *Breve storia della letteratura americana*, pubblicata sul «Politecnico» nel 1946.

Senza approfondire qui la polemica ampiamente nota, si può sottolineare come l'obiezione mossa da Alicata, al di là delle contingenze di politica culturale, fosse posta non solo al linguaggio di «Politecnico», ma anche a quello di Vittorini e alla componente per lui più profonda dell'ispirazione alla scrittura.

L'accusa mossa alla rivista è conosciuta:

mi perdonino Vittorini e gli altri amici della corrente «Politecnico», il «linguaggio» col quale essi vogliono parlare agli altri uomini, ha sì una presunzione di maggiore «umanità», ma, in pratica, è risultato quanto mai «astratto» ed «esteriore»: intellettualistico insomma.<sup>407</sup>

Meno nota, forse invece, un'affermazione che segue la spiegazione di cosa si intenda per «intellettualismo» (declinando l'argomentazione sul valore della traduzione di *Per chi suona la campana* di Hemingway, apparso a puntate su «Politecnico», e prestando ingenuamente il fianco all'accesa replica di Vittorini):

Vittorini e i suoi amici [...] hanno ritenuto che «informare» valesse automaticamente «educare», cercando – piuttosto che di favorire un processo cosciente di critica e di autocritica – di smuovere ed entusiasmare la fantasia.<sup>408</sup>

È questa una critica sottile – da Vittorini non raccolta – che entra però direttamente in collisione con la concezione dei meccanismi conoscitivi su cui si fonda l'idea di lettura

---

*polemica* apparso su «Rinascita» (a. IV, n. 5, maggio 1947, pp. 133-135). Per maggiori indicazioni al proposito si rimanda a ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 77 nota 22, p. 90 e p. 109 nota 111. Si veda anche ASOR ROSA, *Politica e cultura*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'unità ad oggi*, cit., pp. 1596-1604.

<sup>407</sup> MARIO ALICATA, *La corrente politecnico*, in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 243-245. La citazione a p. 244.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

dello scrittore. Proprio sullo stimolo emotivo, sull'entusiasmo Vittorini ha sempre cercato il contatto con il proprio pubblico. Anche nei corsivi di *Uomini e no*, il luogo in cui l'autore reale si espone maggiormente, attraverso la figura di un narratore «fortemente intrusivo e autoconsapevole», si può notare, come ha scritto Bruno Falchetto, che «all'attenzione verso il protagonista si affianca l'orientamento verso il destinatario, che si traduce in una disposizione al monologo didascalico». Falchetto sottolinea ancora come «Tanto il discorso esistenziale [...] quanto quello ideologico trovano posto in una strategia di colloquio col lettore che punta le sue carte sull'impatto emotivo».<sup>409</sup>

La contestazione di Alicata, dunque, centrava un nodo cruciale dell'esperienza culturale e letteraria di Vittorini, al quale lo scrittore non avrebbe mai potuto rinunciare.

#### 8.4 Letteratura come oggetto di uso comune

Tra il maggio e il dicembre del 1946, Vittorini propone sul «Politecnico» una *Breve storia della letteratura americana*, recuperando in parte i materiali che erano stati preparati per l'antologia *Americana*, ma di fatto costruendo un nuovo e autonomo discorso. La differenza di impostazione tra le prime introduzioni ai capitoli dell'antologia e la *Breve storia* è segnalata dallo stesso Vittorini, nel 1954, nel momento in cui per la prima volta le introduzioni scritte prima del 1942 saranno edite sulla rivista «Prospetti»:<sup>410</sup> la ripresa delle note americane su «Politecnico» si era collocata, a suo

---

<sup>409</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 168.

<sup>410</sup> ELIO VITTORINI, *Nascita della letteratura americana*, «Prospetti», n. 8, estate 1954, pp. 103-121; *Secondo tempo della letteratura americana*, «Prospetti», primavera 1956, pp. 144-155.

parere, «su un piano di studio, [...] di vera e propria storia d'una letteratura, e non più su quello originario di “discorso” intorno a una letteratura».<sup>411</sup>

L'introduzione al primo capitolo dell'antologia è l'unica ad essere ripresa sul mensile, e ciò dipende dal fatto che, dalla lunghezza di poche pagine,<sup>412</sup> è stata ampliata in tre lunghi articoli, rispettivamente intitolati *Origini con cortigiani*, *I preti feroci*, *Letteratura e rivoluzione*, che compaiono su tre differenti numeri di «Politecnico».<sup>413</sup> La riproposta della storia della letteratura americana non va poi oltre e l'autore giustifica l'interruzione del discorso nel modo seguente:

Mi accorsi che avrei dovuto, per continuare, leggere molti più libri di quelli già letti, e tornare a frugare nelle biblioteche, andare magari in America. E mi fermai. Rinunciai all'impresa.<sup>414</sup>

Le dichiarazioni hanno però un valore solo approssimativo; in realtà sulla rinuncia all'impresa incidono senza dubbio le difficili condizioni nelle quali versava «Politecnico», il fatto che il discorso presentato nelle prime tre puntate fosse autosufficiente e, di fatto, concluso.

La lettura di questi articoli è fondamentale – all'interno del discorso che si sta qui conducendo – per individuare quali siano i cambiamenti introdotti dall'autore nella propria idea di scrittura.

Una posizione di delusione di Vittorini, nei confronti del mancato sviluppo della letteratura americana in senso di “nuova leggenda”, accompagna la *Breve storia della letteratura americana* di «Politecnico»:

Il volto della letteratura americana è cambiato negli anni che non ne abbiamo saputo niente. Non c'è stata nessuna svolta nuova, nessun grande scrittore si è aggiunto [...]. Le tendenze di cultura continuano pure nelle vecchie direzioni [...].<sup>415</sup>

---

<sup>411</sup> ELIO VITTORINI, *Avvertenza a Nascita della letteratura americana*, cit., p. 103; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 171.

<sup>412</sup> Quattro nell'edizione del 1968.

<sup>413</sup> Rispettivamente: n. 29, 1° maggio 1946, pp. 5-9; n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54.

<sup>414</sup> VITTORINI, *Avvertenza a Nascita della letteratura americana*, cit.

<sup>415</sup> ELIO VITTORINI, [*Sulla letteratura americana*], «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 50; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 325. Si segnala infatti come, coerentemente con la

L'esordio della nuova *Breve storia della letteratura americana* (che purtroppo perde completamente il tono narrativo e la concitazione presente nelle prose di partenza) avviene sulle stesse parole scritte per l'antologia,<sup>416</sup> circoscrivendo però immediatamente l'affermazione sui rapporti fra storia politica e letteratura, in coerenza con quanto affermato da Vittorini sul bollettino Bompiani solo un mese prima.<sup>417</sup>

gli scritti e le idee non sono impliciti negli eventi umani che parzialmente, mai interamente, e se la storia politica ne tiene conto lo fa solo per quella parte loro che collabora agli eventi. [...] Invece gli eventi sono sempre impliciti per intero negli scritti e le idee; non vi è uno scritto o un'idea che si può dire ne prescinda anche quando ne evade; e una storia letteraria che fosse completa non potrebbe non essere implicitamente storia anche degli eventi.<sup>418</sup>

Si parla qui di eventi, come sul bollettino si era parlato di storia sociale.

Il primo capitolo della storia della letteratura americana apparso su «Politecnico» nel maggio 1946 mostra quali siano state le premesse per la creazione di una «nuova letteratura», premesse che sembrano ricalcare le condizioni di civiltà e quelle delle forme narrative, così come si presentano in Italia, appena conclusa l'esperienza resistenziale: Vittorini, insomma, pur parlando dell'America del XVII secolo, affronta – in un procedimento quasi allegorico – le condizioni in cui si trova la cultura italiana dell'immediato secondo dopoguerra. È un momento di rinnovamento e rinascita, è «una possibilità [...] di far punto e andare a capo con la cultura [...] come in un nuovo principio del mondo.»<sup>419</sup>

---

delusione nei confronti degli sviluppi letterari d'oltreoceano, Vittorini non pubblicati nel 1954, su «Prospetti», la sezione *Nuova leggenda*.

<sup>416</sup> «Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra. Come se si trattasse di storia politica; e anzi di più. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica.» (VITTORINI, *Le origini*, in *Americana*, 1968, cit., p. 2 e VITTORINI, *Origini con cortigiani*, in *Breve storia della letteratura americana*, «Il Politecnico», n. 29, 1° maggio 1946, pp. 5-9; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 340-347. La citazione, in quest'ultima edizione, è a p. 340).

<sup>417</sup> Si veda la nota 143 e il commento alla relativa citazione.

<sup>418</sup> VITTORINI, *Origini con cortigiani*, cit., p. 340.

<sup>419</sup> *Ivi*, pp. 340-341.

La civiltà [...] può ora ripartire da questa scoperta nuova. E avere anche nuove narrazioni di gesta, nuova poesia epica [...] questa letteratura d'inizio che rompe fuori, in pieno rinascimento, dal vecchio involucro culturale [...].<sup>420</sup>

Chi inizialmente sembra potere accogliere e reinterpretare, in questo nuovo contesto, le forme letterarie che provengono dalla passata tradizione è lo stesso operaio-intellettuale di cui già altrove si è parlato, è lui solo che riesce a dare quella torsione al linguaggio letterario che lo rende non più astratto, ma vivo e vitale:

in lui, popolano, che scrive immerso nella necessità, [il linguaggio letterario] non è più lusso. L'immagine ardita [...]. Il traslato [...]; l'iperbole [...]. Sono le stesse forme che erano in ogni scrittore inglese del seicento, e tuttavia non sono più le stesse. Sono adoperate altrimenti [...] per trarne *oggetti di uso comune*.<sup>421</sup>

Gli scritti letterari nascono dunque ora «per necessità [...] non per speculazione illustre [...] sotto forma anche di diario o di storie».<sup>422</sup> Ed è a partire dalle narrazioni “di servizio”, dai resoconti, dalle testimonianze, dalle memorie, e poi dalle scritture storiche, che una nuova forma letteraria può prendere avvio:

Il gusto elisabettiano [della tradizione] perdura nella visione di tutti coloro che scrivono, anche per la più materiale necessità [...] e negli scrittori storici che presto si accompagnarono ai memorialisti allargando ai fatti della comunità l'interesse che i memorialisti avevano per i fatti privati, e così trasformando il rapporto tra nuovo mondo e individuo, ch'era caratteristico di questi, in un rapporto più complesso tra nuovo mondo e gruppo sociale.<sup>423</sup>

È chiaro quale sia l'orientamento del discorso di Vittorini e quale sia la direzione che egli indica come valida per attuare un rinnovamento delle forme letterarie e della

---

<sup>420</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 346 (corsivo mio). E ancora: «Non esiste per l'uomo possibilità di ricominciare senza valersi dell'esperienza raggiunta al momento stesso in cui ricomincia», *ivi*, p. 347.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 343.



coscienza culturale. Addirittura egli guarda al testo dell'anonimo, che scrive «firmandosi “his man” ovvero “il suo uomo” “il suo partigiano”». <sup>424</sup>

E lo scopo cui attende questa nuova cultura è chiaramente espresso:

[le] manifestazioni poetiche [...] le manifestazione letterarie in prosa, nascendo [...] a complemento dei fatti nella scia di necessità dei fatti stessi, e con scopi pratici, [...] miravano a influire in un modo o in un altro sul destino dei fatti. <sup>425</sup>

Così come chiaro è il suo valore:

la cultura americana avrà sempre dentro l'esperienza della cultura europea. <sup>426</sup> [...] E per il fatto di avere dentro questo, tutta l'età dell'uomo, non è cultura limitata all'America. Fa punto nuovo, ma riassume la cultura di tutto il mondo nell'atto stesso in cui fa punto. [...] Anche il suo nuovo è dunque valido per tutto il mondo. <sup>427</sup>

La riproposta del mito americano ha, dunque, lo scopo di indicare la direzione che la nuova narrativa italiana deve prendere in quegli anni, dimostrando di sapere interpretare, da un lato, la «necessità dei fatti» e, dall'altro, di sapere discernere dalla tradizione quel tanto di ancora efficace, che possa essere posto a fondamento del nuovo linguaggio. In queste pagine sembra, da una parte, continuare il discorso che ha sostenuto il laboratorio maieutico condotto attraverso i numeri del «Politecnico» settimanale, in cui il pubblico era sollecitato a «documentare a descrivere la propria realtà», <sup>428</sup> dall'altra, è già evidente come il condurre la riflessione all'interno di uno scritto che si presenta come *storia della letteratura*, nei termini allegorici in cui è presentato, abbia modificato il proprio orizzonte di riferimento. La ricerca di Vittorini non è più rivolta al raffinamento di «materiali grezzi», ma è ora un «lavoro totalmente interno al sistema letterario»: <sup>429</sup> come afferma Marina Zancan, con il «Politecnico» mensile «le linee portanti della [...] poetica [di

---

<sup>424</sup> *Ivi*, p. 345.

<sup>425</sup> *Ivi*, p. 346.

<sup>426</sup> La «cultura europea» o quella «elisabettiana» indicano sempre, all'interno di questo discorso vittoriniano, la letteratura della tradizione.

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>428</sup> ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 162.

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 212.

Vittorini] sono dette attraverso l'esercizio di lettura che viene applicato ad altri testi letterari». <sup>430</sup> Vittorini è dunque tornato al metodo della "recensione-manifesto", ampiamente collaudato negli anni Trenta, e lo stesso ritorno ai materiali redatti per *Americana* può essere interpretato come un recupero dei propri abituali metodi argomentativi, *per interposta opera altrui*.

Con la seconda pubblicazione, uscita sul «Politecnico» qualche mese dopo, nel giugno 1946, il tono del discorso prende, però, una diversa inclinazione. La storia della letteratura americana diventa, apertamente e senza sottintesi, storia dell'evoluzione delle forme politiche. L'oggetto del discorso immediato sono i primi insediamenti statunitensi del Seicento e del Settecento, ma la ricostruzione delle vicende dei primi americani è orientata verso la dimostrazione di una precisa tesi vittoriniana, che si estende alla sua contemporaneità: ciò che Vittorini sta raccontando attraverso il modello americano, è una vera e propria dimostrazione di come l'opportunità di fondare una civiltà *ex novo*, su principi democratici di eguaglianza e giustizia, libertà e solidarietà, debba guardarsi dall'eventualità, sempre incombente, di rapidamente distorcersi, riproducendo forme aristocratiche, oligarchiche, finanche dittatoriali. La causa profonda della degenerazione dell'organizzazione politica della società è, secondo Vittorini, la perdita di potere da parte della cultura – la quale per un primo momento aveva invece sostenuto le scelte dei primi fondatori delle "città ideali" –, e l'immediata conseguenza è «la decadenza della democrazia stessa». <sup>431</sup>

Il racconto fatto in questo lungo paragrafo non è, dunque, quasi più una riflessione letteraria, mostrando invece una precisa concezione di società e dei rapporti tra la cultura e la politica: la prospettiva di Vittorini si è radicalmente ampliata dai primi anni Quaranta al dopoguerra e, in particolare, nel giro di pochissimi mesi che vanno dalla pubblicazione di *Uomini e no* al passaggio di «Politecnico» da settimanale a mensile, una profonda disillusione sembrerebbe essersi generata, proprio all'interno delle speranze riposte nelle condizioni che avrebbero dovuto legare intimamente cultura e politica.

Dedicare un certo spazio all'analisi di questo brano è solo apparentemente una deviazione dal binario principale del nostro discorso, perché all'interno del brano *I preti feroci* si possono trovare tutti i nuclei teorici delle attività pubbliche di Vittorini in quegli

---

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>431</sup> ELIO VITTORINI, *I preti feroci*, «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 347-364. La citazione a p. 356.

anni, fino al 1949, momento estremo in cui egli tenta di affermare e proporre quella forma di utopia che è rappresentata dalle *Donne di Messina*. I primi paragrafi del passo in questione, appaiono infatti come il supporto teorico alla scrittura del lungo romanzo corale che proprio nel 1946 doveva essere in fase di gestazione, dato che le sue prime puntate appaiono su «Rassegna d'Italia» nel febbraio 1947.<sup>432</sup>

Il punto di partenza proposto da Vittorini è un'analisi di ciò che accadde durante la rivoluzione culturale che «da Galileo all'*Enciclopedia* francese»<sup>433</sup> si era lentamente attuata in Europa tra Seicento e Settecento. Questa rivoluzione culturale mirava a «costruire una società nuova. Rifletteva l'agitazione delle forze sociali e le esigenze loro», ma essa fu, nei paesi del vecchio mondo, solo «un impegno intellettuale»:<sup>434</sup> «invece di porsi come *forza* per cambiare il mondo, si pose come ragione e non ebbe possibilità che di cambiare l'interpretazione del mondo».<sup>435</sup> L'autore, dunque, mostra come non sia questa la direzione, poiché un impegno solo «intellettuale» fallisce il suo compito storico, non riuscendo a produrre un rivolgimento politico e sociale. Il modello a cui riferirsi è ancora l'America, dove, invece, «tutta la cultura fu protesa ad essere *forza*»:

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. Essa si proiettava con lui sull'esterno. Perciò è politico il suo impegno.<sup>436</sup>

Di conseguenza, oggi come allora, l'«Europa può trarre da quanto avviene in America conseguenze che sono culturalmente rivoluzionarie»,<sup>437</sup> soprattutto in un momento come quello dell'immediato dopoguerra le cui condizioni si approssimano – nella prospettiva di Vittorini – a quelle dei primi momenti di fondazione della civiltà americana:

---

<sup>432</sup> In rivista le puntate del romanzo appaiono sotto il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno* e la pubblicazione prosegue fino al settembre 1948. Cfr. RAFFAELLA RODONDI, *Nota ai testi. Le donne di Messina*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 917-943.

<sup>433</sup> VITTORINI, *I preti feroci*, cit., p. 347.

<sup>434</sup> Tutte le citazioni del paragrafo: *ivi*, p. 348.

<sup>435</sup> *Ibidem*. Si ricorda anche come Vittorini individuasse il passaggio dall'epoca classica alla leggenda, proprio nel superamento dell'intellettualismo, verso un nuovo linguaggio carico di «purezza» e «ferocia».

<sup>436</sup> *Ivi*, pp. 348-349.

<sup>437</sup> *Ivi*, p. 349.

per l'America stessa niente di quanto vi avviene è rivoluzionario. È un principio di storia. Cioè: l'inizio di un mondo. [...] la cultura moderna viene ad avere in America, dico nella cultura americana, una sua storia naturale che si stacca dalla storia di tutta la precedente cultura *come da una preistoria*, con un inizio che è nascita e non rinascita, con uno sviluppo che è infanzia [...].<sup>438</sup>

A questo punto accampa il mito della “città ideale”, come città fondatrice di una civiltà che ha avuto l'opportunità eccezionale di ripartire da capo, di avere tagliato i legami con una tradizione passata ormai incancrenita e degenerata, salvando solo ciò che di positivo era rimasto in essa soffocato, in una dimensione utopica che, avviata tra le pagine di *Uomini e no*, risuonerà con maggiore evidenza nelle *Donne di Messina*:

sono tutte città ideali che sorgono nell'America anglosassone, città in ognuna delle quali si mira ad applicare un ideale, a realizzare un concetto di regno di Dio sulla terra e ad esercitare il potere come un esercizio di cultura.<sup>439</sup>

L'altra questione che interessa notare è il modo in cui è descritta la rapida degenerazione di queste prime comunità ideali e le conseguenze a cui tale decadimento porta, sul piano dell'elaborazione culturale. Il momento in cui inizia a sorgere una letteratura vera e propria, non «minore, [...] spicciola, di sostegno o di commento»,<sup>440</sup> è già quando «qualcosa si guasta nelle “città ideali”, [...] dopo che, in esse, l'elaborazione dell'“ideale” prende un indirizzo ambiguo».<sup>441</sup> La letteratura, cioè, quando registra i primi germi della corruzione, smette di essere un *oggetto di uso comune*.

Vittorini a questo punto ricostruisce in che modo un'istituzione governativa democratica divenga prima oligarchica e poi aristocratica. Il nodo è il possesso del

---

<sup>438</sup> *Ibidem*. Ci si limita qui a segnalare come il significato del termine *infanzia* si sia esteso a quest'altezza cronologica e come abbia oltrepassato l'idea di quel serbatoio di sentimenti universali, di cui spesso si è parlato, per divenire simbolo di un particolare momento della storia di una società, come di un individuo, in cui si apre lo spazio della possibilità e della speranza nel futuro.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 351. È interessante l'affermazione che segue: «Città? Sono libri, potrei dire. E sono esse che equivalgono ai grandi nomi che in Europa sono Descartes o Spinoza». E, ancora, dentro queste città si vive «come dentro a libri» (p. 352) e lì inizia a prodursi una letteratura che vuole «che si scriva come si legga» (*ivi*), un'affermazione, quest'ultima, perfettamente coerente con l'*idea di lettura* che in Vittorini precede quella di scrittura.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 352.

<sup>441</sup> *Ivi*, p. 353.

sapere, delle «chiavi del regno dei cieli», la volontà di mantenere puro, di interpretare correttamente la «verità divina» che «il semplice fedele»<sup>442</sup> di certo fraintenderebbe.

Era una spinta alla teocrazia, che muoveva dal desiderio di una giustizia sociale assoluta. [...] Ma non poteva portare che a una deviazione della democrazia, e fratturò, in definitiva, il grande sforzo.<sup>443</sup>

Le pagine di Vittorini possono essere rilette per recuperare sottili analisi di cause ed effetti, ma qui occorre procedere sinteticamente e portare l'attenzione sugli aspetti maggiori che egli presenta, tenendo però conto del fatto che sullo sfondo è proposta una vera e propria rassegna delle principali dinamiche politiche e sociali che da sempre caratterizzano la storia umana. L'autore insiste sul fatto che «la trasformazione dalla primitiva democrazia in teocrazia e da governo di tutti i fedeli in dominio di casta del clero, avveniva sotto l'impressione popolare».<sup>444</sup>

È, in questa delegazione di competenze e incarichi che la cultura perde potere: la cultura viva, operante e vigile, è tutt'uno con la democrazia; il cedere dell'una provoca l'infacchimento dell'altra e viceversa. La cultura americana, secondo Vittorini, mantiene però intatti in sé quei semi di *ferocia*, che sono l'antidoto a questa decadenza.

I padri pellegrini s'erano portati in America, come legge spirituale, il *feroce* concetto calvinista della necessità di lottare a morte contro il "peccato". [...] E in America avevano trovato un ambiente dov'era necessaria, per non perire, la stessa *strenua tensione* in cui vivono gli animali dei boschi. Così il concetto della necessità di lottare a morte contro il "peccato" s'era identificato in loro con un concetto della vita stessa come strenua lotta: ferocia con ferocia.<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> *Ivi*, p. 354. Vittorini usa la terminologia sacra, evangelica, ecclesiastica, perché i soggetti in questione sono in effetti gli appartenenti alle chiese presbiteriane che fondano le prime comunità americane, ma il dato storico è ampiamente superato e la terminologia non appare "tecnica", ma al contrario, simbolica, allusiva e universalmente valida per interpretare fenomeni che con l'America non hanno nulla a che fare. L'abituale processo espressivo di Vittorini è qui, di nuovo, efficacemente operante.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 356.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 356 (corsivo nel testo).

La questione della lotta, della morte come estrema possibilità dell'affermazione di un mondo nuovo e la semantica della parola *pietà* sono perfettamente coerenti con quanto proposto nelle note introduttive scritte per l'antologia:

La pietà è debolezza per loro, un principio di corruzione, e ogni compromesso è la corruzione stessa.<sup>446</sup> La cristiana purezza, al contrario, coincide con tutto ciò che l'imperativo di lotta suggerisce. Da questo nasce, per le generazioni che si susseguono, un oscuro sentimento di non potere non essere *feroci* quando si è nuovi, e un gusto, quindi, della *ferocia* come gusto stesso della novità, un gusto stoico e fresco dell'esistenza.<sup>447</sup>

I nuovi eroi sono quegli scrittori che in una condizione storico-politica orma mutata, mantengono viva la *ferocia* della cultura e «che traggono il linguaggio loro dal fresco gusto spietato dell'esistenza proprio del popolo americano».<sup>448</sup>

E sono proprio costoro, accanto ad altri poco oltre nominati, «i *feroci* della resistenza» che difendono «il principio democratico delle “città ideali” contro la deviazione aristocratica portata dal principio oligarchico dei presbiteriani».<sup>449</sup> Sul loro esempio si esplicita la concezione vittoriniana di cultura come continua ricerca della verità che deve essere ininterrottamente rinnovata e l'affermazione del «diritto di giungere alla verità attraverso l'errore».<sup>450</sup> Quest'ultimo aspetto in particolare verrà ribadito nella risposta che Vittorini darà a Mario Alicata sul successivo numero di «Politecnico»,<sup>451</sup> reagendo alle critiche mosse da quest'ultimo e di cui già si è detto:

La cultura [...] cerca la verità e la politica, se volesse dirigerla, non farebbe che tentare di chiuderla nella parte già trovata della verità.

---

<sup>446</sup> Il passo è già stato citato nel capitolo 2, nel momento in cui la *pietà* è posta all'origine della sottile pratica di fascismo che vive nel rapporto tra Berta e il marito. È qui ora possibile valutarne le più ampie implicazioni.

<sup>447</sup> *Ivi*, p. 357 (corsivo nel testo).

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 357.

<sup>449</sup> *Ivi*, p. 358 (corsivo nel testo).

<sup>450</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>451</sup> ELIO VITTORINI, *Politica e cultura*, «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 303-309.

Soprattutto non vorrebbe lasciarla *sbagliare*, e l'errore è il necessario pungolo alla cultura perché si rinnovi.<sup>452</sup>

Anche il pensiero di questi *feroci della resistenza* a un certo punto esaurisce «il suo compito progressivo, come cultura che esercita il potere, e come pensiero che è politico, sociale e religioso insieme» e ripiega in una posizione che «non è più cultura, è già tradizione che maschera degli interessi e dunque pseudo-cultura o anti-cultura».<sup>453</sup> Si è in questo modo passati in un'altra fase in cui, però,

il puritanesimo resta perfettamente vivo come pensiero non appena abbandona la preoccupazione di essere pensiero anche politico e si ritira sul terreno specifico della filosofia religiosa. Esso può ancora dare, nel limitarsi, un forte contributo alla vita, sotto forma di agitazione morale.<sup>454</sup>

Da queste ultime citazioni è possibile ricavare, da una parte, la costante convinzione vittoriniana che la cultura vada continuamente alimentata di nuova linfa vitale tramite l'unico mezzo della ricerca, del laboratorio; dall'altra, la reazione della cultura puritana che, venuta meno la possibilità di azione e di impegno politico, si ritira «sul terreno specifico della filosofia religiosa», sembra anticipare il percorso compiuto sul piano della riflessione e della produzione letteraria da Vittorini stesso, nel passaggio dagli anni Quaranta agli anni Cinquanta; dal «Politecnico» ai Gettoni; da *Uomini e no*, *Il Sempione* e le *Donne di Messina* al silenzio narrativo.

---

<sup>452</sup> *Ivi*, p. 305. Lo stesso valore dello sbaglio sarà riproposto nell'editoriale al primo numero di «Menabò», proprio perché è solo accettando di *sbagliare* che si può poi trovare la giusta direzione: «noi siamo contro gli errori, non contro le persone, e una stessa persona può passare attraverso alternative infinite di errore o ragione.»; ELIO VITTORINI, premessa a «Il Menabò», n. 1, [giugno] 1959, s.n.p.; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 866-868. La citazione a p. 868.

<sup>453</sup> VITTORINI, *I preti feroci*, cit., pp. 359-360.

<sup>454</sup> *Ivi*, p. 361.

## 8.5 Letteratura e rivoluzione

La terza parte della *Breve storia della letteratura americana* è pubblicata sul numero di settembre-dicembre 1946 di «Politecnico»: nel numero precedente Vittorini aveva risposto alle critiche mosse alla rivista da Mario Alicata, e in questo stesso, alle pagine 3-4 compare la lettera di Palmiro Togliatti che porta avanti il dibattito. Che questa terza parte si iscriva in un contesto più acceso e di chiaro intervento militante è evidente fin dal titolo, *Letteratura e rivoluzione*.

All'interno di questo terzo articolo spicca la menzione di Benjamin Franklin, come portavoce di una «cultura d'aspirazioni laiche» che va formandosi a seguito della trasformazione delle città “ideali” in città “teocratiche”. Franklin è colui che – secondo Vittorini – è capace di mantenere viva la «ferocia», ponendola «come forza su un campo di battaglia».<sup>455</sup>

Niente era da rifiutare, per lui, nella cultura della sua epoca<sup>456</sup> [...] Scrivesse versi (come cominciò nel 1721), o scrivesse di viaggi, di storia, di scienza, di filosofia, di economia, di diritto, raggiunse sempre la massima altezza [...], ma sempre ridusse alla più facile e larga accessibilità quello che raggiungeva.

Scriveva, in effetti, allo stesso modo in cui fabbricò la sua benemerita stufa o il parafulmine.<sup>457</sup>

Franklin, dunque, sembrerebbe essere riuscito, nella prospettiva vittoriniana, a «creare e formare pur divulgando»: la sua scrittura è posta a modello (simbolico anche in questo caso) di una letteratura che abbia una precisa funzione pratica. È questo uno dei punti più delicati della teorizzazione vittoriniana di questi mesi ed è rilevante notare come sia stato

---

<sup>455</sup> ELIO VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 364-372. La citazione a p. 367.

<sup>456</sup> Questa frase fa eco ad altre su cui è già stata portata l'attenzione nel precedente capitolo: «[Hemingway, Faulkner, Eliot] Nuovi classici [...] in essi appare [...] già attuato il valore di «purezza», quello di «ferocia» [...] Non rifiutano nulla, accettano tutto» (VITTORINI, *Storia contemporanea*, in *Americana*, 1968, cit., p. 743). È la stessa lezione dei grandi classici dell'Ottocento, «Poe, Hawthorne e Melville, [che] accettavano proprio la sofferenza e il male per prima cosa, il sangue versato» (VITTORINI, *I classici*, in *Americana*, 1968, cit., p. 43).

<sup>457</sup> VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, cit., p. 368.



proprio a partire da questa maggiore o minore capacità di incisione sulla realtà che la critica mossa da Alicata era partita. Il fatto che si stia qui toccando un nodo ancora non chiaramente risolto del pensiero di Vittorini è confermato dalla precisazione che è fatta seguire alla precedente affermazione:

Tuttavia non si può definirlo [Franklin] un divulgatore. Fu un divulgatore con la stufa o col parafulmine? Io non vedo nulla di lui che non avesse un valore anche nuovo, creativo; solo che la sua forma d'espressione era divulgativa e dava ai suoi concetti, alle sue idee, ai suoi ragionamenti, una portata divulgativa.<sup>458</sup>

Il fatto che Vittorini ponga sullo stesso piano scoperta scientifica e scrittura letteraria è coerente con l'impostazione di «Politecnico», con il fatto cioè che si consideri tecnica «ogni attività culturale (dalla poesia stessa o delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali)»,<sup>459</sup> ma risulta piuttosto aleatorio se si cerca di tradurre il confronto in prassi di scrittura.

In quest'ultima citazione si chiarifica, però, quel passaggio rimasto irrisolto nella presentazione degli intenti da attuare con il passaggio alla forma mensile di «Politecnico», quel già citato «creare su un piano divulgativo».<sup>460</sup> Si crea qui una distinzione tra «i concetti e le idee» che hanno un «valore nuovo e creativo» e la «forma d'espressione» che invece è divulgativa.

È questa senz'altro un'intuizione non di poco conto, che solo apparentemente è in linea con un certo pensiero neorealista che propone scritture *leggibili* da tutti: qui Vittorini sta presentando la necessità di attuare un rivolgimento *sia* concettuale *sia* formale. Non basta rinnovare i contenuti o le tecniche di rappresentazione: occorre conquistare una nuova interpretazione della realtà e un nuovo linguaggio per comunicarla. Su questo doppio binario di ricerca si muoverà tutta l'attività di Vittorini fino alle sue ultime imprese culturali della prima metà degli anni Sessanta;<sup>461</sup> ora, per il periodo che si sta qui considerando, egli si sta muovendo in questa contraddizione già nell'immediato dopoguerra: a partire dal testo del 1945 di *Uomini e no*, che questa contraddizione sconta

---

<sup>458</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>459</sup> La citazione prosegue, come è noto, «quando si presenti come ricerca della verità e non come predicazione della verità» (VITTORINI, «*Il Politecnico*», cit., p. 244).

<sup>460</sup> VITTORINI, [Un «*Politecnico*» mensile. *Perché?*], cit., p. 284.

<sup>461</sup> Basti citare al proposito il celebre saggio *Industria e letteratura* («*Il Menabò*», n. 4, [settembre] 1961).

internamente alla propria genesi e alla propria realizzazione, passando per il *Sempione*, che di certo non è una narrazione ad *uso comune* e che tenta di ovviare alle mancanze stilistiche di *Uomini e no*<sup>462</sup> alzando le possibilità simboliche del linguaggio fino alla creazione di una chiusa e complessa allegoria, giungendo infine alle *Donne di Messina* e all'edizione del 1949 del romanzo resistenziale, i quali, entrambi, tentano di porsi su un piano maggiormente comunicativo, l'uno fin dalla propria ispirazione, l'altro nel tentativo di salvarsi dalle accuse di intellettualismo ricevute a più riprese dalla critica.<sup>463</sup>

La seconda metà dell'articolo abbandona poi – come già era accaduto nel precedente *I preti feroci* – la riflessione sulle forme narrative per indagare i rapporti tra la cultura e le dinamiche storiche e politiche; in questa parte Vittorini mostra come la cultura debba fare attenzione a non perdere la propria indipendenza, perché legandosi ad una classe che sente la «rivoluzione» necessaria alla propria affermazione, rischia di agire unicamente secondo gli interessi di questa, perdendo la possibilità di essere vitale per tutta la società e perdendo soprattutto la possibilità di agire in senso pienamente rivoluzionario.

Stolti coloro che rimproverano alle rivoluzioni di avere un effetto repressivo sulle arti. E pazzi quegli altri che, militando in una rivoluzione, vorrebbero opere d'arte che fossero grandi e politiche insieme.<sup>464</sup>

Ed questa un'anticipazione della risposta che sarà rivolta a Togliatti nel successivo numero di «Politecnico», in cui lo scrittore rivendica apertamente l'autonomia del fare artistico, che non può ridursi a *suonare il piffero per la rivoluzione*. I motivi di questo rifiuto ad allinearsi alla propaganda ideologica di qualsiasi forma di potere sono coerenti

---

<sup>462</sup> «L'ibridismo di *Uomini e no*, che ne fa un ponte fra *Conversazione* e il *Sempione*, traspare a livello di forma del contenuto e di forma dell'espressione, in quanto a entrambi i piani lo scrittore non sa decidersi fra l'istanza storico-realistica e quella di un'esemplarità della vicenda e del linguaggio» (CORTI, *Prefazione*, a Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. XLI).

<sup>463</sup> Si ripropone, a commento di quanto detto, l'affermazione di Leone Piccioni su *Uomini e no* 1945, già proposta nella nota 58: «Fate bene a pensare all'arte sociale, al libro per il popolo, ma scrivere come Vittorini [...] vuol dire allontanare il popolo. Volete reagire agli atteggiamenti intellettuali, con i testi più intellettuali che si conoscano.» (PICCIONI, *Risposta a un amico*, cit.)

<sup>464</sup> VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, cit., p. 369.

con la poetica di Vittorini, con la sua concezione letteraria per la quale è l'«implicito» ad avere «importanza cardinale».<sup>465</sup>

La materia dell'arte è segreta. Le rivoluzioni politiche, almeno nel momento esplosivo, mettono a nudo i segreti della società e dell'uomo. Come possono lavorare con grandezza sul nudo (sul rivelato, sull'evidente) le arti che per natura traggono grandezza da un fatto di trasmutazione del segreto umano in un segreto proprio (di valori estetici, di forme)?<sup>466</sup>

E la conseguenza di tale concezione è la seguente:

Il tempo rivoluzionario delle arti può essere di sempre, tranne per alcuni momenti, e tra questi sono i momenti esplosivi, politici delle rivoluzioni. Allora le arti rischiano di parere reazionarie. Ma rischiano, effettivamente, anche di esserlo [...] restano legate al vecchio ordine nello sfacelo del quale sono state grandi e progressive, cioè rivoluzionarie.<sup>467</sup>

In queste affermazioni è possibile anche riconoscere come l'autore abbia meditato in sede saggistica su quei nodi che gli erano stati contestati dalla critica coeva e come egli abbia portato avanti una riflessione sui rapporti tra letteratura e politica anche alla luce delle reazioni suscitate dalla ricezione di *Uomini e no*. Nell'ultima citazione in particolare, è possibile trovare una corrispondenza con il giudizio che era stato dato da Onofri al romanzo resistenziale. Il critico riconosce, infatti, a Vittorini – lo si ricorda – il coraggio di uno scrittore che ha elaborato «il suo libro come se combatesse» una lotta contro «le tradizioni antipopolari e aristocratiche, di raffinata e oziosa decadenza», «contro la tirannide e il privilegio», ma che non poteva «lui, come ogni altro, [...] uscire con un salto dall'ombra della vecchia cultura, dal linguaggio nato dai suoi libri».<sup>468</sup> Un libro nato sotto il fuoco di una battaglia rivoluzionaria – come può essere intesa quella della Resistenza – si trova, dunque, nella difficile posizione di opera sorta nel momento

<sup>465</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 52.

<sup>466</sup> VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, cit., p. 370.

<sup>467</sup> VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, cit., pp. 370-371.

<sup>468</sup> ONOFRI, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit. Si ricorda che sono proprio queste citate le frasi accanto alle quali sono posti dei segni di evidenziazione da parte di Vittorini.

in cui sono stati messi «a nudo i segreti della società e dell'uomo»:<sup>469</sup> l'oggetto artistico non può allora valersi della forza evocativa di una dimensione suggellata e allusiva, ma ha a disposizione solo gli strumenti che sono stati messi appunto per parlare di tale dimensione.

Anche Vittorini, quindi, all'interno della *Breve storia* e apparentemente parlando d'altro, sembra avere riconosciuto un limite di *Uomini e no*: il romanzo, cioè, parla di qualcosa che è stato esperito da tutti, con mezzi sorti da una condizione completamente diversa, una condizione in cui nulla sembrava accadere e in cui era imperativa la necessità di dire implicitamente. Vittorini con la stesura del 1944-1945 ha sentito la necessità di parlare diversamente ai lettori – e i materiali di archivio sono lì a dimostrare in che modo lo scrittore abbia tentato e per quante «alternative infinite di errore o di ragione» sia passato – ma non poteva arrivare dove solo una lenta rielaborazione dei fatti storici in produzioni artistiche avrebbe condotto.

Su questa riflessione sui rapporti tra la letteratura e le rivoluzioni politiche, Vittorini interrompe la pubblicazione della *Breve storia della letteratura americana*, come se attraverso di essa fosse riuscito a chiarire, a se stesso innanzitutto, quanto fosse accaduto negli ultimi anni della storia italiana e a precisare alcuni passaggi sociali e culturali contro i quali anche la propria narrativa si era scontrata.

---

<sup>469</sup> VITTORINI, *Letteratura e rivoluzione*, cit., p. 370.

## 8.6 *Autocritica*

Confermano la riflessione sulla propria attività e sul proprio lavoro di scrittura, le risposte date da Vittorini nell'*Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*,<sup>470</sup> databile all'autunno del 1946, contemporanea quindi alla pubblicazione del numero di «Politecnico» su cui comparve il terzo capitolo della *Breve storia della letteratura americana*. Di *Uomini e no* viene qui dato un giudizio che può essere considerato come punto di partenza dell'autocritica avviata dallo scrittore nei confronti del proprio romanzo:

*Conversazione in Sicilia* [...] è certo un libro migliore di *Uomini e no* (in cui, per esigenze di trama, la premeditazione ha dovuto di nuovo avere la sua parte).<sup>471</sup>

Il termine *premeditazione* era già comparso all'interno di alcune pagine dedicate a Faulkner e al suo percorso narrativo che ad un certo punto delude le aspettative. Le cause dell'involuzione della scrittura faulkneriana sono poste da Vittorini nel fatto che «Lo scrittore non concepisce, bensì medita, ragiona, trae conseguenze; i suoi fantasmi deriva a forza d'ingegno da altri fantasmi; e la sua prosa, tagliata fuori dalla fantasia, scorre senza più la vita che le dava duplice forza.»<sup>472</sup> Lo sviluppo della narrazione «avviene dunque per virtù di schema, di *premeditazione*».<sup>473</sup> Quest'ultimo termine introduce quindi un giudizio negativo sul testo letterario, considerato rigido e insufficiente a causa di una

---

<sup>470</sup> Seguendo quanto afferma Raffaella Rodondi in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 336, si sa che l'intervista avvenne per via epistolare e che la stesura delle risposte è databile al periodo ottobre-novembre del 1946; una parte fu poi pubblicata nel «Corriere del libro», a. II, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3. Così commenta la Rodondi: «È questa la prima delle varie "ricostruzioni" autobiografiche che si affolleranno nel dopoguerra, talvolta discordanti tra loro e rispetto alla realtà dei fatti.»; a noi però interessano proprio le rappresentazioni di sé e del proprio lavoro fornite da Vittorini, al fine di valutare l'evoluzione del suo pensiero e delle sue posizioni.

<sup>471</sup> ELIO VITTORINI, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 326-336. La citazione a p. 331.

<sup>472</sup> VITTORINI, *L'ultimo Faulkner*, cit., p. 33. La stessa frase è riproposta da Vittorini in un articolo di poco successivo a quello citato: «Faulkner si è lasciato andare, ed è caduto fuori dalla fantasia, nella premeditazione, nello schema» (ELIO VITTORINI, *America*, «Almanacco letterario Bompiani», 1939, pp. 189-192; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 41-47. La citazione a p. 42.

<sup>473</sup> VITTORINI, *L'ultimo Faulkner*, cit., p. 33 (corsivo mio).

volontà di calcolo, in base alla quale lo scrittore sembra avere stabilito *a priori* contenuti e struttura, senza riuscire a immettervi uno slancio stilistico vitale.

Il termine viene poi riproposto da Vittorini nell'intervista – come si è visto – al fine di operare all'interno della propria produzione narrativa una valutazione che separi in modo molto schematico i testi che egli riconosce buoni e quelli meno buoni. In questo modo sono commentate le sue prime prove degli anni Trenta, *Piccola borghesia*, *Viaggio in Sardegna* e *Il garofano rosso*:

In questi libri c'era il mio gusto come si era formato proprio attraverso il mio interesse per la letteratura e le arti in genere, c'erano ricordi d'infanzia e osservazioni di vita, c'erano prese di posizioni morali, c'era anche polemica, e c'era la ricerca per esprimere qualcosa che non afferravo.<sup>474</sup>

L'autore esprime allora chiaramente – con il senno di poi – in che modo egli si poneva allora di fronte alla scrittura:

Io pregustavo cose che ad un certo punto di quanto scrivevo (racconto o altro) mi sarei trovato a dire. Premeditavo e pregustavo.<sup>475</sup>

Con *Conversazione* questo atteggiamento è superato e Vittorini spiega, a posteriori, l'avvenuto cambiamento come un passaggio da una percezione estetica della lettura e della scrittura, a una percezione emotiva, che è la premessa indispensabile per scrivere con lo scopo di «esprimere una certa verità».<sup>476</sup> All'interno di questa disamina, *Uomini e no* è considerato come un arretramento, rispetto all'ottimo punto di arrivo letterario che aveva rappresentato il romanzo scritto tra il 1938 e il 1939 e i termini di questa involuzione sono apertamente dichiarati: nel romanzo resistenziale ha prevalso la «premeditazione» delle posizioni morali che volevano essere espresse, delle osservazioni esistenziali e della polemica. Troppo forte l'urgenza di dire, di testimoniare un vissuto, troppo rapida la sua composizione. L'urgenza espressiva si giustifica sulla base della necessità – avvertita dall'autore – di comunicare quella spinta utopica che ha sempre

---

<sup>474</sup> VITTORINI, *Intervista con la giornalista inglese*, cit., p. 330.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> *Ivi*, p. 331.

caratterizzato (e continuerà a caratterizzare) i propri testi,<sup>477</sup> ma *Uomini e no* in particolare, poiché si colloca a ridosso della Liberazione del 1945, che appare a Vittorini come possibilità dell'edificazione di tale utopia in termini socialmente e politicamente concreti.

Proprio sulla rappresentazione delle situazioni contingenti che hanno affiancato la stesura del romanzo Vittorini insiste qui per la prima volta, dichiarando come «scrivere *Uomini e no*» fosse stato «avventuroso».<sup>478</sup> Da qui inizia la costruzione di una vera e propria “mitologia” sui modi di scrittura del romanzo resistenziale, evidente fin dal fatto che egli insiste sulla sua situazione di clandestinità, per cui, sfuggito all'arresto e rifugiato «in casa di amici sopra Varese», scriveva, «pronto a bruciare i fogli», nascondendoli ogni sera «in un tubetto da medicinali» che seppelliva in giardino. Valentino Bompiani racconta la cosa diversamente, dicendo come i fogli fossero nascosti «sotto i mattoni»<sup>479</sup> del pavimento, a riprova di quanto la scrittura del romanzo fosse stata caricata di aneddoti.

L'*Intervista con la giornalista inglese* registra altre precise dichiarazioni d'autore che rendono conto di come Vittorini si ponesse nei confronti di *Uomini e no* a poco più di un anno dalla sua pubblicazione:

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 da parte della 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.<sup>480</sup>

<sup>477</sup> Così Asor Rosa in un recente giudizio complessivo – e più disteso – sull'opera di Elio Vittorini: «alla base del suo sperimentalismo c'è [...] un progetto di segno utopico, che cerca fin dall'inizio, e poi per tutto il corso della sua vita (nonostante le sconfitte e le delusioni) di espandersi e affermarsi in tutte le direzioni»; ALBERTO ASOR ROSA, *Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta (Elio Vittorini)*, in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni-RCS Libri, 2004, pp. 339-354. La citazione a p. 347.

<sup>478</sup> VITTORINI, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., p. 333.

<sup>479</sup> VALENTINO BOMPIANI, *Sotto i mattoni*, «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1058-1059; poi, con qualche modifica che coinvolge proprio la consegna del testo di *Uomini e no* all'editore, in VALENTINO BOMPIANI, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 216-217.

<sup>480</sup> VITTORINI, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., p. 333 (corsivi nel testo). Vittorini insiste ripetutamente, in quegli anni, nel tentativo di sciogliere l'equivoco: «Non esistono, insomma, “uomini” e “non-uomini”; e come il sottosuolo dostoevskiano [...] è comune in potenza a tutti gli uomini, così [...] il “non uomo” è in noi, anche se siamo degli imbecilli.» (ELIO VITTORINI, [*Uomo e sottosuolo*], «Il

Vittorini, poi, continua l'intervista polemizzando su un altro punto che – come si è visto – è stato ampiamente equivocato dalla critica: «non è affatto il caso di indentificarmi con l'Enne 2 di *Uomini e no*. Il lavoro che ho dato alla resistenza italiana dal 1941 al '45 è stato solo di stampa e di organizzazione anche se a volte, [...] ho fatto qualche lavoro manuale».<sup>481</sup> E ancora, poco sopra: «Non so come si adoperi una rivoltella, non ne ho mai voluto prendere in mano una, e non ho ucciso. Se ho partecipato talvolta a delle azioni, e se sono stato con partigiani in montagna, è stato sempre in qualità di osservatore, sempre senza armi in tasca. [...] ho semplicemente rischiato la pelle; non altro».<sup>482</sup>

L'autore prosegue ancora l'attento bilancio della propria attività letteraria, dichiarando apertamente di volersi muovere nella direzione che egli giudica migliore:

Naturalmente, poiché mi piace *Conversazione* più di *Uomini e no*, è nel senso di *Conversazione* che io ora sto cercando di scrivere. Un romanzo lungo [...].<sup>483</sup>

Il romanzo in questione è *Le donne di Messina*, il quale inizierà ad essere pubblicato sulla rivista «Rassegna d'Italia» (la prima puntata appare nel febbraio 1947, l'ultima uscirà sul numero di settembre 1948): la sua ispirazione sorge dunque, inizialmente, «all'ombra» di *Conversazione in Sicilia*. Inoltre, negli stessi mesi in cui si collocano le

---

Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 34, 39 e 43; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 424-426. La citazione a p. 426).

Tenterà poi di ovviare la questione almeno nei confronti del pubblico francese, introducendo una nota, prima dell'avvio del romanzo – che sarà tradotto per Gallimard nel 1947 – una nota al testo, in cui la questione è precisata in modo inequivocabile. La preoccupazione della ricezione da parte francese, sorge però non solo dall'esperienza di quanto accaduto in Italia, ma anche dal fatto che una traduzione clandestina aveva già fatto circolare *Uomini e no* con un titolo ancora più “separatore” di quello italiano: *Les hommes et les autres*. La vicenda è già ampiamente nota e si veda al proposito la lettera che Vittorini scrisse al traduttore, Michel Arnaud, il 7 luglio 1947 (VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 124) in cui scrive in italiano il testo della nota, affinché venga tradotto e inserito nella prima edizione Gallimard. Questa avvertenza ed è rimasta nelle successive pubblicazioni francesi ed tuttora presente nelle ristampe più recenti del romanzo.

<sup>481</sup> VITTORINI, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., pp. 332-333.

<sup>482</sup> *Ivi*, p. 332. Di queste parole altre sono eco: «sono uscito dalla lotta di liberazione senza ancora sapere come si carica e si spara. Mi vergognavo di chiedere che mi insegnassero, e più passava il tempo più me ne vergognavo. Tuttavia ho cercato di rendermi utile lo stesso.» (ELIO VITTORINI, *Della mia vita fino ad oggi*, «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 508-514. La citazione a p. 513).

<sup>483</sup> *Ivi*, p. 333.



risposte all'intervista, in particolare dal settembre 1946 all'inizio di novembre dello stesso anno, Vittorini scrive d'un fiato *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, che sarà pubblicato nel gennaio 1947.<sup>484</sup> Anche questo racconto lungo si pone nella stessa direzione di scrittura di *Conversazione*, e a riprova di ciò basti leggere la nota posposta alla sua prima edizione:

I miei lettori sono abituati a vedersi quasi suggerita una "morale" dal succedersi degli avvenimenti che io racconto loro. Questa volta è diverso. Se qualcosa di simile il mio racconto contiene, lo contiene nel carattere dei personaggi, cioè nel "fermo" di loro, e non nei fatti a cui essi partecipano o in quello che essi fanno.<sup>485</sup>

La precisazione d'autore – in realtà piuttosto allusiva che chiarificatrice, come sua abitudine – ripropone la volontà di evitare di esprimere nel testo letterario una *premeditazione* di modi e contenuti, allo scopo di raggiungere la *verità* che soggiace alle parole e alla narrazione «senza averci pensato mai», «d'un tratto».<sup>486</sup> *Il Sempione* è importante in quanto è concepito da Vittorini proprio nel difficile momento di riflessione sulla propria attività e sui propri testi. L'autore, infatti, si trova di fronte alla crisi di un linguaggio e di uno stile letterari, alle cui origini è posta la riconsiderazione del rapporto dell'opera con la realtà, una realtà declinata come Storia, come si è visto attraverso la *Breve storia della letteratura americana*. Questa incertezza è ancora delineata dalla stessa nota al *Sempione* nella quale Vittorini porta i dati oggettivi sul salario di un operaio, così commentati:

Questo non per presumermi scrittore che "aderisce alla vita". Non per dare spiegazioni sul significato del libro o sulla sua origine. Non per aiutare in ogni caso la critica. Ma solo per avvertire che le situazioni economiche come quella accennata nel mio racconto sono le più comuni nella realtà attuale del nostro paese: non eccezionali.<sup>487</sup>

---

<sup>484</sup> Vittorini nell'intervista parla di uscita prevista «per Natale» (*ivi*, p. 333). Sulle vicende editoriali del *Sempione* si veda RAFFAELLA RODONDI, *Note ai testi. Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in VITTORINI, *Opere narrative*, cit., vol. I, pp. 1227-1233 e anche le note inserite in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 393.

<sup>485</sup> ELIO VITTORINI, *Nota a Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Milano, Bompiani, 1947, p. 155.

<sup>486</sup> VITTORINI, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., p. 331. Con queste parole Vittorini descrive la felice riuscita, quasi a lui stesso impreveduta, di *Conversazione*.

<sup>487</sup> VITTORINI, *Nota a Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, cit., p. 155.

Oltre queste problematiche comuni, evocate dalla nota a racconto del 1947, è lì posto un problema specifico della scrittura vittoriniana: è la *questione del commento*, ossia di come e quanto possa e debba essere presente in un testo letterario la “morale”, cioè quella componente della narrazione che è stata programmaticamente rimossa nel *Sempione*.

La riflessione sugli elementi costitutivi dei propri testi letterari e sui propri modi di fare letteratura è approfondita nella *Prefazione al Garofano rosso*, scritta nel dicembre del 1947 e pubblicata in appendice all’edizione in volume del romanzo edito nel 1948, e si pone in diretta continuità (innanzitutto terminologica) con quanto detto fin qui e in cui la “questione del commento” trova una sua – seppur provvisoria – sistemazione.

Il punto di partenza per un’analisi della prefazione può essere la dichiarazione in cui Vittorini afferma come, una volta iniziata la pubblicazione in rivista di *Conversazione in Sicilia*, non sia più stato in grado di correggere il *Garofano*, bloccato dalla censura dopo le prime sei puntate apparse su «Solaria» tra il 1933 e il 1934.

Lo ritocavo lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro che fosse vissuto in un altro tempo. [...] Quello che io ero diventato non trovava nel libro alcun appiglio per manifestarsi. Tutto del libro mi pareva di ostacolo a correggerlo nel senso di “quello che ero diventato”; [...] mi erano d’ostacolo il modo in cui avevo creduto di dover attenermi nel rappresentare la sua vicenda, il realismo psicologico di cui mi ero servito per descrivere i personaggi, l’angolo visuale da cui mi ero sforzato di osservare idee ed effetti nei personaggi, insomma il suo linguaggio.<sup>488</sup>

Le citazioni dalla *Prefazione* sono per lo più molto note; si proverà però a proporre una lettura in una direzione che, anche in questo caso, punta direttamente verso *Uomini e no*.

Il linguaggio del *Garofano* «era un linguaggio che sembrava obbligatorio imparare per scrivere romanzi»:

---

<sup>488</sup> ELIO VITTORINI, *Prefazione al Garofano rosso*, in VITTORINI, *Opere narrative*, cit., pp. 423-450. La citazione a p. 431 (corsivo nel testo).

Costituiva una tradizione di un secolo che si aggiornava più o meno ad ogni nuovo romanziere, in Italia e fuori. [...] Ottimo per raccogliere i dati *espliciti* di una realtà, e per collegarli *esplicitamente* tra loro, per mostrarli *esplicitamente* nei conflitti loro.<sup>489</sup>

È il linguaggio romanzesco della tradizione europea, all'epoca considerata la più moderna, su cui Vittorini, come si è visto ripercorrendo alcuni suoi interventi militanti degli anni Trenta, si era inevitabilmente formato e sul quale aveva fondato le proprie iniziali preferenze. L'autore afferma, a fine 1947, che «oggi» quel linguaggio risulta «inadeguato [...] per un tipo di rappresentazione nel quale si voglia esprimere un sentimento complessivo o un'idea complessiva, un'idea riassuntiva di speranze o insofferenze degli uomini in genere, tanto più se segrete.»<sup>490</sup>

È chiaro però che il valore di quell'«oggi» si estende fino al tempo in cui *Conversazione in Sicilia* è stato scritto ed elaborato e nel cui testo sono iscritti proprio i sentimenti e le idee di cui parla Vittorini. È infatti *Conversazione* il libro in cui lo scrittore è riuscito a superare la tradizionale forma di scrittura romanzesca e il suo realismo psicologico. Lo stesso rifiuto di questa tecnica era stato già affermato apertamente nei brani redatti per *Americana* tra il 1940 e il 1942. Su questo aspetto, dunque, la poetica dell'autore, tra 1937 e 1947, è rimasta costante, ma la necessità del superamento del realismo psicologico non sarà più messa in discussione, restando un punto fermo della poetica vittoriniana.

L'insuccesso di *Uomini e no* riporta quindi indietro la ricerca narrativa di Vittorini, a uno stadio che precede la prova migliore che aveva dato la sua personale *classicità*: il tentativo di oltrepassarla, in una direzione di maggiore comunicatività è fallito. Il romanzo del 1945 sembra, agli occhi del suo autore, avere riproposto tutti quei difetti che egli riconosce nelle sue narrazioni precedenti il 1938 e soprattutto nel *Garofano rosso*. Un valore, a quest'ultimo romanzo, è però riconosciuto:

Un segreto per scrivere, se può esservene uno, consiste anche nell'aver scritto libri come questo *Garofano*. Uno può capire che il *Garofano* non è un vero libro, e che invece *Conversazione* è un libro vero e buon libro [...]. Si fa qualcosa anche a scrivere *Garofano*; si

---

<sup>489</sup> *Ibidem*.

<sup>490</sup> *Ibidem*. Si ricorda come nella *Breve storia della letteratura americana* Vittorini avesse affermato che compito della letteratura è parlare di quanto di nascosto si annida nell'esistenza sociale degli individui.

studia; s'impara; si addiziona, sottrae, moltiplica e divide: si tirano le righe; si pesa; si bilancia; e infine ci si trova che qualcosa si è messo dentro per la prossima volta.<sup>491</sup>

E dunque, perché riproporre al pubblico, nel 1948, il *Garofano*? Su cosa, esattamente occorre fare il punto? Sulla propria poetica, certo, questo è noto, ma perché in quel momento, dopo la pubblicazione del *Sempione*? Se un ritorno al linguaggio di *Conversazione* fosse pienamente riuscito con quest'ultimo romanzo breve (oppure con l'altro, lungo, in corso di scrittura e in parte già edito in rivista), probabilmente questa ampia prefazione non avrebbe avuto ragione di essere scritta: le nuove narrazioni sarebbero state sufficienti per riportare Vittorini alla propria piena efficacia letteraria.

La *Prefazione*, invece, propone – interposto *Il garofano rosso* – un bilancio sulla propria scrittura in un momento in cui Vittorini inizia a sospettare che non si debba commettere l'errore di «mettersi in mente che, quando uno ha scritto una *Conversazione*, si debba aver finito per sempre di scrivere nel senso di *Garofano rosso*».<sup>492</sup>

La scrittura delle *Donne di Messina*, in particolare, deve avere deluso le aspettative dichiarate nel 1946 nell'intervista, deluso cioè il tentativo di scrivere «nel senso di *Conversazione*». Inoltre, i dibattiti letterari di quegli anni, che insistono da più parti nel volere portare la narrativa a una resa quasi mimetica del reale o, comunque, a un'attenzione preponderante per il dato referenziale e la volontà di rivolgersi non solo al pubblico smalizzato dei letterati, non permettono a Vittorini di tornare pacificamente allo stile del romanzo del 1938.<sup>493</sup> La non entusiasta ricezione del *Sempione* da parte della critica contemporanea ne è una prova ulteriore.<sup>494</sup> Insomma, a fine anni Quaranta –

---

<sup>491</sup> *Ivi*, p. 443.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> Benché, infatti, Vittorini abbia dichiarato di avere iniziato a scrivere le *Donne di Messina* con l'intenzione di tornare allo stile di *Conversazione*, questo romanzo raccoglie anche un'altra eredità: «Certo è che Vittorini desiderava raccogliere l'elemento di azione di *Uomini e no*; che in uno scrittore lirico l'azione tenda a trasferirsi sul piano epico-corale non sorprende in quanto ivi la liricità stessa può mascherarsi da azione» (CORTI, *Prefazione a VITTORINI, Le opere narrative*, cit., p. XLII).

<sup>494</sup> Non ci si sofferma ulteriormente su questo aspetto, ma i ritagli di giornale conservati nel faldone dedicato a *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* conservati nel fondo dell'autore, ne forniscono una chiara indicazione (Università degli Studi di Milano – Centro APICE, fondo Elio Vittorini, serie 5: Testi letterari e saggistici/sottoserie 4: I Sempione strizza l'occhio al Frejus. Recensioni). Vale la pena di segnalare come una traduzione francese di *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* sia stata edita per la prima volta su «Les Temps Modernes», nei numeri di aprile (n. 19, pp. 1153-1193) e maggio 1947 (n. 20, pp. 1376-1409 – la prima edizione Bompiani è del gennaio dello stesso anno), rispettivamente accanto alla terza e alla quarta parte del

evidentemente – non si può più scrivere come a fine anni Trenta e il tentativo del ritorno, programmaticamente ritenuto positivo da Vittorini,<sup>495</sup> è sostanzialmente insufficiente. La divaricazione stilistica che intercorre tra il *Sempione* e *Le donne di Messina* è la manifestazione chiara ed evidente delle difficoltà di Vittorini in questi anni di trovare un equilibrio tra le proprie intenzioni e i risultati raggiunti via via: questo *impasse* anticipa e giustifica il silenzio poetico degli anni successivi.

Dietro questa difficoltà stilistica, si annida, profonda, la messa in crisi del proprio pubblico di riferimento. Con *Uomini e no* Vittorini si rivolgeva programmaticamente a una comunità di lettori che esisteva solo potenzialmente, preannunciata da quella particolare unione di classi sociali avvenuta tra le file della Resistenza: questo particolare momento storico e politico che vede fianco a fianco borghesi, intellettuali di vario tipo e proletari appare a Vittorini come la premessa di un nuovo corso della storia, e questo particolare insieme di persone è il pubblico per il quale è stato progettato il romanzo. Lo si è visto: è lo stesso pubblico di «Politecnico», quello degli operai che voglio apprendere e degli intellettuali che hanno «le scarpe rotte».<sup>496</sup>

Le difficoltà con cui si scontrano sia il romanzo sia la rivista segnalano a Vittorini non solo il fallimento del suo intento comunicativo (letterario o pubblicistico che sia), ma – soprattutto – l'infondatezza delle proprie speranze, il tracollo della realizzazione di un'utopia.

L'autore, dunque, si ritrova nella seconda metà degli anni Quaranta in una situazione di difficoltà: le mancanze evidenti di *Uomini e no*, da un lato, rendono chiara la necessità di mutare qualcosa nei propri stilemi; dall'altro, i germi contenuti nel romanzo dovevano apparire ancora vitali, benché irrisolti. E infatti Vittorini torna sul testo di *Uomini e no*, modificandolo, mentre recupera e rilancia, attraverso *Le donne di Messina*, la sua difficile eredità. Occorre però ritornare alla *Prefazione* del 1948 per comprendere in che modo Vittorini utilizzi i titoli dei propri libri come “parole chiave”, per distinguere una poetica di scrittura da un'altra.

---

saggio di Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (n. 19, pp. 1194-1218; n. 20, pp. 1410-1429): il pubblico ritagliato con questa pubblicazione è chiaramente ristretto ed elitario.

<sup>495</sup> «Poi ho potuto scrivere il *Sempione* che io considero più buono di *Conversazione* e il mio libro migliore, per quanto meno ricco, con quel suo unico motivo. La critica dice di no.» (VITTORINI, *Prefazione al Garofano rosso*, cit., p. 443).

<sup>496</sup> VITTORINI, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, cit., p. 239.

Innanzitutto è dichiarato apertamente quale obiettivo letterario vorrebbe raggiungere: «fare un libro che sia *Garofano*, da una parte, come volontà di costruzione, e più o meno, *Conversazione*, da un'altra, come risultato».<sup>497</sup> Proprio per questa duplice intenzione, Vittorini afferma:

*Uomini e no*, difatti, non mi sono vietato di scriverlo, pur scrivendolo nella stessa direzione d'impegno premeditato in cui scrissi il *Garofano* [...].<sup>498</sup>

E nello stesso tempo, a seguito del risultato positivo che egli considera raggiunto dal *Sempione*, dovrebbe decidere di «tagliar corto davvero con quello che [...] resta delle [...] ambizioni da *Garofano*».<sup>499</sup> Con queste «ambizioni», tuttavia, egli sta proprio in quel momento facendo i conti, benché avesse voluto puntare alla scrittura di *Conversazione*:

il libro che ora sto scrivendo [*Le donne di Messina*] è pieno di calcoli e cupidigie ancora da *Garofano*, e ancora è un libro che mi costa sudori freddi di studio.<sup>500</sup>

Ma quali sono, infine, queste ambizioni? Che cosa è stato il *Garofano* nella personale simbologia vittoriniana?

*Garofano* era un libro su cui avevo [...] 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.<sup>501</sup>

Il linguaggio del *Garofano* risulta, infatti, «linguaggio unicamente di studio. O di divagazione impressionistica entro temi di studio».<sup>502</sup>

È divenuto tale che deve dare in pensieri e parole di personaggi, in caratteristiche individuali, insomma in forme esplicite e raziocinanti,

---

<sup>497</sup> VITTORINI, *Prefazione al Garofano rosso*, cit., p. 443.

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

<sup>500</sup> *Ivi*, p. 444.

<sup>501</sup> *Ivi*, pp. 441-442.

<sup>502</sup> *Ivi*, p. 431.

anche quanto di implicito e non caratterizzabile si muove *nello scrittore* come movimento in genere dell'uomo, della specie umana, delle sue generazioni storiche.<sup>503</sup>

E si ritorna qui su uno dei più celebri passi della *Prefazione*:

[Il linguaggio del *Garofano*] non riesce ad essere *musica* e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione. Non può afferrarla che allo stesso modo in cui l'afferra ogni linguaggio concettuale: nella sua evidenza più meccanica [...].<sup>504</sup>

E la causa di questo limite del linguaggio romanzesco è storicamente ricostruita da Vittorini in termini che, pur essendo noti, si ritiene necessario richiamare:

Si è, in un secolo, [il linguaggio] impregnato talmente della realtà che ha continuato a voler conoscere, da esserne ormai saturo e non poter impregnarsi più d'altro, da non poter rappresentare una realtà diversa da quella di cui è impregnato [...]. È come se ormai fosse un linguaggio ideografico. Non risponde più, vale a dire, al compito proprio di un linguaggio poetico: il quale è di conoscere e di lavorare per conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere con il linguaggio dei concetti.<sup>505</sup>

La causa, dunque, dell'eccedente *esplicitezza* del linguaggio romanzesco è una dose eccessiva di *realismo*: il volere troppo spiegare e capire, soprattutto il volere troppo dire tolgono valore poetico al testo letterario. E Vittorini, infatti, coerentemente ha sempre osteggiato il naturalismo e i suoi derivati narrativi.

Questa critica, è chiaro, è mossa al linguaggio del *Garofano*, ma a quale parte di *Uomini e no* corrisponde? Qual è la parte che è *Garofano* in *Uomini e no*? Dove il linguaggio del romanzo del 1945 diviene «concettuale», «di studio» e si fa «divagazione impressionistica entro temi di studio»?

Nei corsivi.

---

<sup>503</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

<sup>504</sup> *Ivi*, pp. 431-432.

<sup>505</sup> *Ivi*, p. 432.

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»: l'errore dei corsivi, sembra dirci Vittorini, è proprio quello di avere reso esplicito l'implicito e la costruzione narrativa che lo ha erroneamente permesso è quell'*io* scrittore-personaggio, invadente e prevaricante la narrazione. Si è già detto che l'*io* di Silvestro è armonico nella struttura romanzesca proprio per l'identità tra *io* narrante e *io* narrato, mentre la volontà di separare terza persona, per parlare di Enne 2, e prima persona, per lo scrittore, ha disarticolato la fluidità dei passaggi tra diegesi e riflessione. Paradossalmente se Vittorini avesse fatto coincidere la soggettività monologante dei corsivi con Enne 2, questa frattura non si sarebbe avvertita così fortemente.

I corsivi dunque non riescono ad «essere *musica*», restano bloccati nel loro linguaggio raziocinante, concettuale, che riassorbe il tentativo di slancio lirico in «divagazione». Sono queste parti, in un paradosso solo apparente, a peccare di naturalismo, proprio perché peccano di analiticità, di esposizione. Anche da qui occorre partire per comprendere i motivi dell'estromissione dei capitoli corsivi dall'edizione del 1949, i quali non sono eliminati per *troppo* lirismo, ma per *mancato* lirismo. Sono ricaduti nel limite del *linguaggio saggistico*.

L'esigenza sentita da Vittorini, e espressa – come si è visto – nelle prefazioni di *Americana*, di uscire dal linguaggio suggellato dei classici, per costruire un nuovo linguaggio che entrasse «nel sangue», paga il limite di perdere in poesia, senza che questa riesca a diventare epica. O meglio, è probabilmente la volontà di fondare una narrazione epicizzante a suggerire l'idea di creare uno spazio separato per il commento lirico, in modo da non comprometterla. Il tentativo compositivo dell'autore non riesce, infatti, pienamente e le carte manoscritte ne mostrano ampiamente le cause: i maggiori momenti di lirismo del testo sono introdotti nella seconda fase di scrittura, in sostituzione di quanto si sarebbe probabilmente svolto in termini di azione *tout court*. Certo l'introduzione di questa spinta lirico-profetica, sia sul piano dello stile che sul piano della costruzione delle situazioni narrative, avviene sia nei tondi (le scene dei vecchi del parco) sia nei corsivi (l'introduzione del muto dialogo) e in particolare intorno al blocco diegetico della visione dei morti di largo Augusto e ancora con le modifiche al testo introdotte dalle carte 35-49,<sup>506</sup> che mantengono l'alternanza avvenimenti/commento (impostata fin dalla prima

---

<sup>506</sup> Le carte su cui è riscritta la “storia di Berta”.



ipotesi diegetica), accentuando il “difetto” compositivo del romanzo. Sono invece le carte 50-59, quelle che trasmettono il testo degli ultimi capitoli del romanzo, da CXV a CXLIII, a mostrare un più fluido passaggio dalla diegesi al controcanto lirico-riflessivo, in virtù della preponderante presenza di discorso indiretto libero focalizzato su Enne 2: la resa letteraria del testo è stilisticamente più compatta, più vicina a *Conversazione in Sicilia*, grazie alla riproposta identità tra soggetto attanziale e soggetto “cogitante” (come è nel caso del personaggio-narratore Silvestro), impedita invece nelle precedenti parti testuali.

## 8.7 *Dare il documento*

Attraverso la *Prefazione* lo scrittore si pone poi il problema di giustificare l'edizione del *Garofano* «per il pubblico»:<sup>507</sup>

Il libro può dire poco di me stesso. Il mio successivo sviluppo di persona umana e di scrittore può averlo reso inutile. [...] Ma un libro non è soltanto “mio” [...] né rappresenta solo il “mio” contributo alla verità, il “mio” sforzo di ricerca della verità, e la “mia” capacità di realizzazione letteraria.<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup> «Mi occorre che vi sia una ragione per pubblicarlo [*Il garofano rosso*]. E non certo il fatto che mi sia stato utile scriverlo, a suo tempo, può essere una ragione per pubblicarlo ora. Né certo può esserlo il fatto che, pubblicandolo, integro ai fini della critica la mia storia di scrittore. Bisogna bene che abbia una ragione per tutti, per il pubblico.» (VITTORINI, *Prefazione al Garofano rosso*, cit., pp. 444-445).

<sup>508</sup> *Ivi*, p. 445.

Infatti,

Un libro è un riflesso più o meno diretto, e più o meno contorto, più o meno alterato, della verità obiettiva, e molto in un libro, anche all'insaputa dello scrittore, specie in un libro mancato, può essere verità rimasta grezza. Nei miei libri successivi io non l'ho ripresa, non l'ho consumata [...] ed essa [...] appartiene [...] Alla società alla quale io appartengo; alla generazione alla quale io appartengo...<sup>509</sup>

Si entra così sul piano più propriamente politico su cui si muove la *Prefazione*: Vittorini sente ancora, probabilmente, il bisogno di liberare se stesso e la propria generazione dai rimorsi di essere stata più o meno, in modo dichiarato o solo estraneo e passivo, *fascista*.<sup>510</sup> Chiaramente, dunque, accanto alla necessità di ripensamento della propria posizione letteraria, della propria poetica, la *Prefazione* risente anche della necessità di proporre una riflessione sul valore di un testo edito nella prima metà degli anni Trenta, in piena dittatura. Sono noti i termini in cui Vittorini distorce la realtà dei fatti allo scopo di avvalorare la propria posizione di “fascista per errore” e agli studi specifici sulla questione si rimanda.<sup>511</sup> Per il percorso che invece si sta qui conducendo all'interno della *Prefazione*, è di particolare interesse la successiva affermazione dello scrittore, proposta nel momento in cui dichiara di non essere riuscito, con *Il garofano rosso*, a fare diventare la propria scrittura pienamente *letteraria*, lasciandola al livello di rielaborazione cui giunge un estensore di cronache storiche, di testimonianze:

dove [...] il mio libro non è diventato realtà letteraria (e la mia ricerca di verità non è diventata verità letteraria), [...] è come se fosse stato scritto impersonalmente, da tutti coloro che hanno avuto o conosciuto o comunque sfiorato la mia stessa esperienza, vale a dire è un documento [...].<sup>512</sup>

Quindi, «fin a qual punto, il *Garofano* è documento?»

---

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> Ricordiamo al proposito il già citato articolo *Fascisti i giovani* del gennaio 1946.

<sup>511</sup> «Nella versione in volume [...] l'autore sembra assillato almeno da due preoccupazioni: non solo di dare sembianze mitiche ai luoghi dell'infanzia, ma anche di accentuare il volto socialista o bolscevico del fascismo.» (PANICALI, *Elio Vittorini*, cit., p. 121). Si veda inoltre RODONDI, *Il presente vince sempre*, cit., in particolare il capitolo *Viaggio intorno al «Garofano»*, pp. 13-163.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

Il lettore va avvertito che il libro voleva essere un romanzo, e ch'egli, dunque, non deve prendere le cose alla lettera. Molto troverà, leggendo, che gli sembrerà falso [...] bisogna ch'egli sappia riconoscere il suono del falso. Vi è un suono acuto che si rischia di prendere per suono di falso mentre è solo di frettolosa concentrazione del reale.<sup>513</sup>

Leggendo questi ultimi paragrafi della *Prefazione* ponendo come oggetto delle osservazioni non solo *Il garofano*, ma anche quell'altro libro, rimasto a livello di «studio» che, come si è visto, è il più recente *Uomini e no*, è possibile considerare le critiche mosse al romanzo degli anni Trenta, come rivolte anche al romanzo del 1945 ed averne una precisa analisi e un inequivocabile giudizio autoriale come non li si trova altrove. Dunque, tralasciando i riferimenti puntuali alla “biografia” del *Garofano rosso*, si legga quanto Vittorini afferma:

sotto scusa di finzione artistica, cercavo di imporre un me stesso che non corrispondeva a me stesso e una mia storia che non corrispondeva alla mia storia.<sup>514</sup>

L'autore ha quindi lasciato «intendere per autobiografia un insieme di elementi che sono osservati o immaginati».<sup>515</sup> Ossia ancora una volta *Enne 2* non deve essere identificato con il suo autore, come non deve esserlo Alessio Mainardi.

E ancora:

Il principale valore documentario del libro è tuttavia nel contributo che può dare a una storia dell'Italia sotto il fascismo e ad una caratterizzazione dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati, può esercitare sui giovani. In quest'ultimo senso il libro ha valore documentario non solo per l'Italia.<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> *Ivi*, p. 446.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> *Ivi*, p. 448.

E con questo valore Vittorini ripropone *Uomini e no* nel 1949.

Una dichiarazione d'autore di poco posteriore alla pubblicazione della seconda edizione del romanzo, conferma in modo decisivo il fatto come le modifiche introdotte abbiano avuto questo obiettivo. Si tratta delle dichiarazioni rilasciate a Carlo Bo per l'*Inchiesta sul neorealismo* condotta da quest'ultimo e poi edita in volume nel 1951. È necessario riportare la domanda del critico, affinché siano poi più chiari i termini della risposta di Vittorini:

*Nella prefazione che hai scritto nel dicembre del 1947 al Garofano rosso [...] tu dai un'interpretazione della realtà che non corrisponde all'idea che comunemente ci facciamo nel quadro delle tue intenzioni.*<sup>517</sup>

Si noti come anche questa affermazione di Bo lasci intendere come fin da subito l'opera di Vittorini sia stata recepita fraintendendo alcune scelte dell'autore, ma ciò che più conta è quanto segue:

*Dovresti [...] precisare in modo aperto quale deve essere lo sfruttamento della realtà da parte di un romanziere e se la parte del "commento", di quella che tu chiami "musica" deve assumere un peso decisivo, il peso della definizione critica o se invece deve restare nell'ambito del colore aggiunto della notizia superflua e laterale. Il narratore deve fotografare o interpretare secondo il metro della sua verità interiore?*<sup>518</sup>

Nella domanda è dunque posta chiaramente l'equivalenza terminologica tra «commento» e «musica», così come era proposta nella *Prefazione*. Si legga ora la risposta di Vittorini:

Se consideriamo il romanzo come uno studio d'un certo tipo di realtà, e cioè uno studio morale o psicologico o sociale che abbia svolgimento di romanzo grazie a una pura abilità letteraria, allora quanto tu chiami la parte del "commento" non è che la parte di quest'abilità letteraria, una parte retorica ed ha valore senza dubbio

---

<sup>517</sup> *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, ERI, 1951, pp. 27-30. La citazione a p. 29.

<sup>518</sup> *Ibidem* (sottolineatura in tondo mia).

accessorio e aggiunto. Ma se consideriamo il romanzo come un lavoro di un'ispirazione poetica che cerca la verità poetica (e dico la poetica e non la morale o la psicologica o la sociale) d'una certa realtà da cui sia sollecitata, allora la parte che io mi sono trovato a chiamare "musica" è sostanziale e determinante.<sup>519</sup>

Recuperando il fatto che Vittorini definiva *Uomini e no* un romanzo nato da «sudori freddi di studio», risulta allora chiaro come nel passaggio all'edizione del 1949 abbia deciso di eliminare quasi completamente tutti i corsivi presenti nella *princeps*:<sup>520</sup> in questo modo l'autore reagiva alle critiche mosse al proprio testo appiattendolo sul piano del «documento» e alterando il suo assetto compositivo di alternanza tra azione e commento.

Il mancato lirismo dei corsivi viene, dunque, risolto radicalmente estromettendoli.

In questo modo si perderà completamente la poetica racchiusa tra le pagine della prima edizione di *Uomini e no* e la ricerca della "partecipazione" rimarrà una speranza inascoltata, una fiducia totalmente disattesa.

Prima di affrontare l'analisi delle trasformazioni subite dal testo di *Uomini e no* nel passaggio alla seconda edizione del 1949, occorre porre una premessa generale: benché non si possa negare l'influenza sul pensiero dell'autore delle riflessioni sulla narrativa neorealista, almeno come termine di confronto,<sup>521</sup> forse è necessario ripensare una delle acquisizioni tradizionalmente accettate dalla critica, secondo la quale – come ben sintetizza Giuseppe Lupo – «nella scelta di eliminare i capitoli in corsivo ha agito una motivazione di carattere prettamente ideologico: assimilare quanto più possibile il romanzo ai canoni del neorealismo».<sup>522</sup> Innanzitutto è problematico parlare di scelta "ideologica" per Vittorini, soprattutto dopo il 1948, anno che sancisce il suo primo distacco pubblico dal Partito comunista, l'adesione al quale, però, lo si ricorda nuovamente, fu sempre dovuta a ragioni estranee all'ideologia. Anche nella *Lettera a*

---

<sup>519</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>520</sup> Cosa resti dei corsivi del 1945 sarà analizzato nel dettaglio all'interno del prossimo capitolo.

<sup>521</sup> Il "laboratorio" del «Politecnico» lo dimostra efficacemente. Cfr. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 161-163.

<sup>522</sup> LUPO, *Vittorini politecnico*, cit., pp. 109-110.

Togliatti, l'autore affermava di avere sempre creduto di «potere militare tranquillamente» nel PCI, «senza dichiararsi marxista».<sup>523</sup>

La posizione non ideologica di Vittorini è ulteriormente confermata dal modo in cui fu presentata la traduzione francese della *Lettera*, a meno di un anno dalla sua comparsa su «Politecnico»: l'accesa replica a Togliatti è, infatti, stata pubblicata nel gennaio 1948 dalla rivista «Esprit»<sup>524</sup> con uno scritto introduttivo di Emmanuel Mounier<sup>525</sup> che la collocava ben al di là delle contingenti polemiche di politica culturale emerse nei confronti dei dirigenti del Partito comunista italiano. Mounier, infatti, inserisce l'intervento di Vittorini nell'orizzonte di un più ampio umanesimo, che ha sì a che fare con la progettazione politica di una nuova società, ma che pone a proprie fondamenta quella presa di coscienza da parte dell'individuo, su cui si erige anche parte del significato di *Uomini e no*.<sup>526</sup>

Una lettera inedita di Vittorini, conservata presso il Fondo «Esprit» degli Archivi IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) di Caen<sup>527</sup> permette di affermare come l'autore approvasse l'interpretazione delle proprie posizioni data dal direttore della rivista e come persino non osteggiasse l'inquadramento del proprio pensiero all'interno del *Personalismo*.<sup>528</sup> Un ulteriore breve studio sull'opera di Vittorini, che appare, con la firma di Gennie Luccioni, sempre su «Esprit», nel novembre 1950,<sup>529</sup> conferma pienamente l'interpretazione in chiave *umanista* che è progressivamente prevalsa – con il consenso implicito dell'autore – nei confronti della sua attività di romanziere e di intellettuale:

---

<sup>523</sup> ELIO VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 396. Si segnala inoltre come negli articoli apparsi sul mensile la rivista sia definita «indipendente di sinistra», mostrando chiaramente un'«esigenza culturale» distinta dall'«esigenza politica del PCI» (FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 98).

<sup>524</sup> ELIO VITTORINI, *Politique et culture (Lettre à Togliatti)*, «Esprit», n. 141, janvier 1948, pp. 34-57.

<sup>525</sup> EMMANUEL MOUNIER, *Ligne de force d'une personnalisme italien*, *ivi*, pp. 14-23.

<sup>526</sup> Tutto ciò sarà ampiamente chiarito nella conclusione.

<sup>527</sup> Lettera di Elio Vittorini a Emmanuel Mounier – Milano, 18 febbraio 1948; 1 foglio dattiloscritto su carta intestata «Politecnico», firma autografa; conservata presso gli archivi IMEC, fondo «ESPRIT», serie CORRESPONDANCE, fascicolo CORRESPONDANCE AVEC L'ITALIE 1946-1953 : ESP2.C1-02.02.

<sup>528</sup> «nous chercherons à déceler et à rassembler les forces qui travaillent de près ou de moins près dans le même sens que le personnalisme français» (MOUNIER, *Ligne de force d'une personnalisme italien*, cit., p. 15). E uno scritto che segue la presentazione di Mounier avvalora questa lettura della *Lettera* vittoriniana: «Il nous semble [...] qu'en Italie le personnalisme ne puisse pas être un courant particulier, mais l'aspect le plus évident de la culture nouvelle [...]. Nous ne parlerons donc pas, pour l'Italie, de "personnalisme", mais d'une culture et d'une activité qui se préoccupent des problèmes de la personne humaine.» (ANONYME, *Témoignage*, «Esprit», n. 141, janvier 1948, p. 26).

<sup>529</sup> GENNIE LUCCIONI, *Vittorini et l'enfance*, «Esprit», n. 173, novembre 1950, pp. 707-710.

Il est impossible de réduire l'œuvre de Vittorini aux seuls problèmes politiques. [...] le domaine de Vittorini est moral ; il dépasse la politique.<sup>530</sup>

Tutta l'esperienza francese di Vittorini durante il secondo dopoguerra e, in particolare, gli stimoli culturali che egli deriva dai contatti e dagli scambi che intrattiene tra il 1946 e il 1948 con il gruppo della rue Saint-Benoît del quartiere di Saint-Germain des Près,<sup>531</sup> aiutano a comprendere, da un'ulteriore nuova prospettiva, come Vittorini insistesse nel porsi in termini critici nei confronti dei partiti comunisti italiano e francese, sostenendo posizioni assolutamente non ortodosse rispetto a quelle dei loro dirigenti culturali. Tutto ciò ha ripercussioni non secondarie in Italia e Fortini inquadra con chiarezza la questione:

Togliatti aveva benissimo compreso il pericolo di una saldatura fra quella che Alicata chiamò «la corrente Politecnico» e la cultura di una sinistra francese che dopo il 1935 aveva già largamente elaborato una critica allo stalinismo.<sup>532</sup>

Vittorini infatti aveva già mostrato, dalle pagine di «Politecnico», sempre maggiore autonomia rispetto alle ragioni da cui era sorto il settimanale e<sup>533</sup> da ciò consegue come, dietro le critiche avanzate da Alicata (non casualmente emerse nei mesi successivi al primo soggiorno di Vittorini a Parigi),<sup>534</sup> si annidasse questa preoccupazione e come il

---

<sup>530</sup> *Ivi*, p. 709. Per un approfondimento della questione ci si permette nuovamente di rimandare al già citato saggio: VIRNA BRIGATTI, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in corso di pubblicazione per la rivista «Il Giannone».

<sup>531</sup> Tra costoro si possono fare i nomi di Marguerite Duras (la citata "rue" era appunto quella in cui risiedeva la scrittrice), Dionys Mascolo, Robert Antelme, Maurice Nadeau, Claude Roy, Edgar Morin, Jean-Paul Sartre e Merleau-Ponty. Sono tutti intellettuali legati a vario titolo alla casa editrice Gallimard.

<sup>532</sup> FRANCO FORTINI, *Una sponda a Parigi per «Il Politecnico» di Vittorini*, «il manifesto», 23 novembre 1990; ora in FRANCO FORTINI, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 148-152. Da qui la citazione a p. 152.

<sup>533</sup> «Bisogna che la casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al P.C., che «Il Politecnico» sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C. [...]», lettera di Elio Vittorini a Giulio Einaudi – Milano, 6 luglio 1945, in ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, p. 11.

<sup>534</sup> «Fra aprile e maggio del 1946 – proprio quando «Il Politecnico» passava da settimanale a mensile – per una quindicina di giorni Vittorini fu a Parigi, che vedeva per la prima volta, su invito del Comité National des Écrivains, organismo presieduto da Aragon e controllato dai comunisti. La scelta di Vittorini, autore di

Partito volesse sottrarre la propria legittimazione alla proposta culturale di «Politecnico» o almeno limitarne l'influenza.<sup>535</sup>

Gli scritti di [...] Alicata, Togliatti, hanno insomma un falso scopo – la critica al confusionismo del «Politecnico» settimanale – ed uno scopo reale: mettere in guardia i lettori comunisti contro i pericoli deviazionisti dell'«approfondimento» nella rivista mensile; e, al tempo stesso, provocare una decisiva autocritica del direttore della rivista.<sup>536</sup>

È difficile dunque credere che Vittorini, all'inizio del 1949, stesse lavorando al proprio romanzo tanto discusso e criticato – soprattutto da sinistra – per ricondurlo a una forma narrativa programmaticamente sostenuta dalle volontà propagandistiche del PCI, quando già in chiusura di «Politecnico» (dicembre 1947) aveva detto di rinunciare all'impresa editoriale «perché vi sarebbero stati inevitabili controlli e limitazioni».<sup>537</sup> Sottolinea ancora una volta Franco Fortini:

a questo scrupolo politico, si aggiungeva un motivo personale, l'esaurimento dei motivi di interesse e di avventura, la stanchezza di un lavoro dispersivo, i dubbi medesimi nati da nuove letture e nuovi contatti (Vittorini era tornato a Parigi alla fine del giugno 1947, dove i suoi libri e la sua persona avevano avuto un grande successo [...]); soprattutto il desiderio di tornare al proprio lavoro di narratore interrotto, meno la parentesi del *Sempione*, nel 1945.

Con la primavera del 1948 finiva il dopoguerra [...].<sup>538</sup>

---

un'opera antifascista (*Conversazione in Sicilia*) e di una resistenziale e di largo successo (*Uomini e no*), corrispondeva anche alle esigenze di una formula che le organizzazioni culturali dei partiti comunisti impiegavano a lungo: per ogni lingua e nazione si eleggeva una o più personalità di artisti, poeti, romanzieri, dell'area, come si diceva, democratico-progressista e quindi non necessariamente comunisti.» (FORTINI, *Una sponda a Parigi*, cit., p. 148).

<sup>535</sup> Cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 106.

<sup>536</sup> FORTINI, *Che cosa è stato il «Politecnico»*, cit., p. 70. Ferretti segnala anche come «il PCI stesse diventando sempre più un interlocutore-antagonista» (cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 98).

<sup>537</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>538</sup> *Ivi*, p. 75.



In base poi a quanto si è detto poco sopra, inoltre, dovrebbe essere chiaro come i motivi che portano a un intervento sul testo, siano di altra natura e non prendano in considerazione la volontà di adesione ai “canoni” del neorealismo, così come sono proposti all’interno dei dibattiti militanti dell’immediato dopoguerra: adesione alla realtà, descrizione mimetica dei fatti e proposta di un preciso modello morale e comportamentale. Si è anche già visto come Vittorini avesse una propria percezione di ciò che significasse l’attenzione al dato di realtà, ribadita nelle dichiarazioni che egli rilascia a Carlo Bo durante l’*Inchiesta sul neorealismo*: egli segnala «l’esistenza di un neorealismo suo proprio»,<sup>539</sup> riferendosi a *Piccola Borghesia* e al *Garofano rosso*, affermando come anche *Conversazione in Sicilia* avesse mostrato il suo percorso narrativo in un modo che non premetteva di «considerare esaurito il suo interesse neorealistico»,<sup>540</sup> retrodatandolo però e spostando il discorso su un piano più ampio, che esorbita dal modello narrativo fuoriuscito dalla Resistenza. È da notare inoltre come Vittorini non citi nell’*Inchiesta* – lapsus probabilmente volontario – *Uomini e no*, il testo che almeno dal punto di vista contenutistico e di ambientazione doveva inserirsi in quel clima letterario quasi come precursore. Il testo resistenziale continua, dunque, a essere il prodotto più problematico e irrisolto della carriera letteraria dello scrittore.

---

<sup>539</sup> ELIO VITTORINI, risposta a *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 30.

<sup>540</sup> *Ibidem*.



## 9. LA NUOVA STAMPA E IL NUOVO TESTO

### 9.1 *L'edizione*

Nel giugno del 1948 Vittorini, dopo avere ricevuto da Giulio Einaudi l'offerta di ristampare *Conversazione in Sicilia*, chiede l'autorizzazione a Valentino Bompiani, dicendo di volere allargare il discorso «in generale a questione ristampa dei miei libri».<sup>1</sup> È l'occasione per far il punto sulla situazione delle proprie pubblicazioni, dichiarando, tra l'altro, come *Uomini e no* sia esaurito da un anno mezzo. Vittorini afferma che il suo «interesse di autore che vive dei propri libri sarebbe, naturalmente, di avere tutti i libri ristampati e tutti in vendita sempre. Il massimo sarebbe di averli ristampati tutti e tre da un editore nuovo».<sup>2</sup> Probabilmente consapevole delle resistenze che avrebbe opposto Bompiani, Vittorini propone una serie di possibilità, alle quali però, l'editore replica contrastando principalmente la cessione di *Conversazione in Sicilia* e suggerendo invece di passare ad Einaudi *Uomini e no*, per il quale non è prevista alcuna ristampa.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Milano,] 27 giugno 1948, in ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, p. 194-194. La citazione a p. 193.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 194. Vittorini, oltre a *Conversazione* e a *Uomini e no*, fa riferimento anche a *Il Sempione strizza l'occhio a Frejus*, la cui tiratura è esaurita da «cinque mesi» (*ivi*, p. 193).

<sup>3</sup> «*Uomini e no* è anch'esso un bellissimo libro che può figurare in qualsiasi raccolta e dal tuo punto di vista è utile che la scelta cada proprio su di esso per dissolvere, se mai, l'idea che Vittorini è soltanto *Conversazione in Sicilia*. D'altra parte è un libro adattissimo considerato l'orientamento editoriale di Einaudi.» (Lettera di Valentino Bompiani a Elio Vittorini – Milano, 3 luglio 1948, in Archivi della Casa

Il seguito degli accordi non è al momento ricostruibile sulla base di alcuna documentazione,<sup>4</sup> di fatto però nessun romanzo di Vittorini apparirà per i tipi di Einaudi e in un appunto presente nell'archivio della casa editrice Bompiani, datato 18 marzo 1949 e rivolto a Valentino così si legge:

Vittorini ha saputo che sei venuto nella determinazione di non concedere ad Einaudi di ristampare *Uomini e no*. Egli dice che non ha nulla da obiettare a questa tua decisione, ma che chiede se ciò significa che sei disposto a fare tu la nuova edizione, cosa alla quale tiene moltissimo e che gli preme avvenga al più presto.<sup>5</sup>

Su questo foglio Bompiani commenta «Parlerò con Vittorini». I successivi documenti conservati in archivio mostrano come per i mesi di giugno e luglio il titolo sia già in lavorazione: Sergio Romiti ha preparato dei bozzetti per la copertina e il 20 luglio del 1949, Bompiani gli scrive dicendo che i suoi «tre lavori sono seri e meritano di venire considerati con attenzione». Aggiunge tuttavia:

Purtroppo mal si adattano allo scopo perché essendo stata la sovracoperta del libro (che Lei conosce) già in questo stile cromatico, per espresso desiderio dell'autore il libro dovrà ora adornarsi di una illustrazione più disegnata.<sup>6</sup>

---

Editrice Bompiani, Fondazione Corriere della Sera, fascicolo Elio Vittorini). Nella stessa lettera Bompiani afferma: «A me fa molto piacere se i tuoi libri si vendono, ma li pubblicherei anche se non si vendessero. In altre parole mi interessa lo scrittore Vittorini per i libri che ha già scritto e per i libri che farà; mi interessa essere l'editore di Vittorini e tale interesse, che è primario, verrebbe ad essermi tolto qualora i suoi libri fossero pubblicati anche da altri.» (*ibidem*).

<sup>4</sup> All'interno dell'archivio della casa editrice Bompiani, conservato presso la Fondazione Corriere della Sera, si trova la bozza di una lettera che Valentino Bompiani scrive a Elio Vittorini il 25 gennaio 1949, in cui gli chiede: «Perché ti sei ripreso il manoscritto? Che cosa vuoi correggere? [...] A me pare bellissimo, ma penso che qualche taglio qua e là gioverebbe». Non è possibile ritenere che si tratti con certezza di *Uomini e no*: il termine *manoscritto* di per sé potrebbe essere non specifico, ma generico, e indicare anche un dattiloscritto, anche l'antigrafo da cui è stata composta la *princeps* del romanzo del 1945. In quei mesi però è in lavorazione anche *Le donne di Messina* e dunque Bompiani potrebbe riferirsi ai materiali che riguardando questo altro testo, il quale – finito di stampare il 26 marzo 1949, era sicuramente prossimo alla composizione tipografica.

<sup>5</sup> L'appunto è siglato, ma non siamo riusciti a decifrare le iniziali.

<sup>6</sup> Lettera di Valentino Bompiani a Sergio Romiti – Milano, 20 luglio 1949 (1 foglio dattiloscritto, bozza), conservato presso gli Archivi della Casa Editrice Bompiani, Fondazione Corriere della Sera, fascicolo Elio Vittorini.

**FIGURA 16**  
Copertina di Pino Ponti, ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1949



Le proposte di Romiti saranno dunque rifiutate e infatti il libro apparirà con la copertina disegnata da Pino Ponti [FIGURA 16].<sup>7</sup>

Queste testimonianze permettono di valutare sia l'acceso interesse di Vittorini nel riproporre il romanzo del 1945, sia – ed è il dato più importante – come volesse presentarlo con caratteristiche anche materiali e iconografiche differenti rispetto alla *princeps*. L'illustrazione di Pino Ponti, raffigurante quattro volti di uomini, stilizzati con linee e pennellate nere, sovrapposti gli uni agli altri, punta, dunque, a rinnovare l'attenzione verso il libro: il contrasto con la cupa copertina di Ennio Morlotti è evidente.

All'uscita della nuova edizione, invece, l'aletta di sinistra della sovraccoperta del 1949, confonde le prime informazioni che il lettore può avere sul testo del romanzo. La presentazione è infatti identica a quella posta sulla sovraccoperta del 1945, provocando in questo modo un'evidente incongruenza: nell'aletta si parla ancora dello «stacco» narrativo che è rimarcato «tipograficamente nel *corsivo*»,<sup>8</sup> ma all'interno del libro del 1949 non ci sono più capitoli corsivi; la presentazione ripropone quindi un'errata identità con il testo precedente. Si tratta molto probabilmente di una distrazione e non di una precisa scelta, essendo troppo evidente, e anche controproducente, l'incongruenza. Non sono note reazioni dell'autore al riguardo, ma è facile immaginare come l'errore non possa essere stato giudicato con leggerezza.

A partire, dunque, da questi primi dati materiali è chiaro come tra l'edizione del 1945 e quella del 1949 ci siano profonde e sostanziali differenze. La prima e più evidente di queste è la forte riduzione del numero delle pagine (da 264 a 224)<sup>9</sup> dovuta all'estromissione di quasi tutti i capitoli corsivi; in conseguenza di ciò, nel 1945 si arriva fino al capitolo CXLIII, mentre nel 1949 ci si ferma al CXVII. Facendo una collazione tra un esemplare del 1949 e uno del 1945, si nota subito come il testo sia stato interamente

---

<sup>7</sup> Un intervento da parte dell'autore deve essere stato sollecitato sulla questione, se egli risponde a Valentino Bompiani, il 1° di agosto del 1949, da Bocca di Magra, dicendo come «da qui, senza librerie, senza riviste, non so proprio come aiutarti per la copertina di *Uomini e no*.» (Lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Bocca di Magra,] 1° agosto 1949, in VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 267). Nella trascrizione presente nella citata raccolta di lettere, 1945-1951, mancano le ultime 8 righe di questa lettera, ma leggendola integralmente (manoscritta autografa) tra i documenti dell'Archivio della casa editrice si scopre come Vittorini chieda all'editore se non sia già disponibile una «serie di bozze» da potere fare avere a una persona che gliene ha fatta richiesta. Tutto ciò permette di dedurre come la lavorazione del testo per la seconda edizione fosse conclusa dall'autore a inizio agosto 1949.

<sup>8</sup> VITTORINI, *Uomini e no*, 1949, aletta di sinistra della sovraccoperta.

<sup>9</sup> Il catalogo Bompiani in questo senso è fuorviante: benché segnali che l'edizione del 1949 è riveduta, riporta per la *princeps* 228 pagine, contro le 264 effettive (cfr. *Catalogo generale Bompiani. 1929-1999*, Milano, RCS Libri, 1999, p. 549).

ricomposto: il carattere della seconda edizione è infatti più grande e, di conseguenza, molti degli a capo non corrispondono a quelli della prima edizione e, necessariamente, nemmeno le prime e le ultime righe di ogni pagina,<sup>10</sup> benché lo specchio di stampa sia rimasto lo stesso della *princeps* (essendo il romanzo edito nella stessa collana Letteraria) così come identico è il numero di righe contenuto in ogni pagina (35 per lo più, salvo qualche oscillazione di una riga in meno).

Sfogliando le pagine dell'edizione del 1949 e osservando la distribuzione del testo, si nota che è mantenuta la suddivisione in brevi capitoli, ognuno numerato con cifre romane, ma è mutata la loro separazione in gruppi: mentre nel 1945 c'era solo la suddivisione tra sezioni composte in tondo e sezioni composte in corsivo (l'avvio delle rispettive sezioni era sempre su pagina dispari, sia che la precedente finisse su pagina pari sia su dispari), nel 1949 – poiché tutto il testo è in tondo – la suddivisione segue criteri unicamente narrativi. La nuova distribuzione del testo ha un ruolo non secondario nel condizionare sia il tempo della lettura sia il tempo dell'azione diegetica: mentre nella prima edizione la narrazione si raggruppava in blocchi interrotti da brani lirico-riflessivi e metanarrativi, separando il tempo dell'azione dal tempo della meditazione e della rievocazione fantasticata, nella seconda edizione è il tempo propriamente narrativo ad essere internamente suddiviso in numerosi blocchi che frantumano momenti di azione in un primo tempo concepiti come unitari.

Si mettano a confronto i diversi gruppi di capitoli delle due edizioni, la cui corrispondenza ovviamente dipende dal contenuto e non dalla numerazione:

---

<sup>10</sup> Lo “slittamento” delle righe si rileva a partire dalla pagina 9 dell'edizione del 1949, rispetto alla stessa p. 9 della *princeps*.



Edizione 1945	Edizione 1949
I-XVII (17 capitoli) <i>XVIII-XXII</i>	I-XVII (17 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
XXIII-XXVI (4 capitoli) <i>XXVII-XXIX</i>	XVIII-XXI (4 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
XXX-XXXIX (10 capitoli) <i>XL-XLII</i>	XXII-XXV (4 capitoli) // XXVI-XXXI (6 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
XLIII- LVI (14 capitoli)  <i>LVII-LXI</i>	XXXII-XXXV (4 capitoli) // XXXVI-XLV (10 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
LXII-LXXVIII (17 capitoli)  <i>LXXIX-LXXXI</i>	XLVI-XLIX (4 capitoli) // L-LII (3 capitoli) // LIII-LVII (5 capitoli) // LVIII-LXII (5 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
LXXXII-LXXXVII (6 capitoli) <i>LXXXVIII-LXXXIX</i>	LXIII-LXVIII (6 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
XC-CVIII (19 capitoli) <i>CIX-CXIV (6 capitoli)</i>	LXIX-LXXXVII (19 capitoli) <i>corsivi portati in tondo: LXXXVIII-XCI (4 capitoli)</i>
CXV-CXXXV (20 capitoli) <i>CXXXVI-CXXXVIII</i>	XCII-CII (11 capitoli) // CIII-CXII (9 capitoli) <i>corsivi assenti</i>
CXXXIX-CXLII (5 capitoli)	CXIII-CXVII (5 capitoli)

Da questa schematica rappresentazione è subito evidente come nessuna sezione in corsivo sia sopravvissuta nella nuova redazione testuale, tranne quella dei capitoli *CIX-CXIV* della *princeps*, che si avvia con «*L'uomo si dice*», riportata però in modo incompleto (mancano due capitoli).

Le più lunghe serie di capitoli tondi sono state, invece, spezzate ad eccezione della prima (che ha una efficace funzione di prologo), di quelle già brevi e di quella compatta e tesa della “*storia di Giulaj*”. La progettazione della struttura del tempo narrativo subisce dunque una trasformazione significativa. Si ricordi come Vittorini avesse scritto sulla parte interna della cartellina che avvolge le prime bozze della *princeps* che sarebbe stato «*preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto*»: l'ipotesi di scansione della materia narrativa avrebbe dovuto, quindi, ricalcare, nel 1945, la *mise en page* della prima edizione del 1941 di *Conversazione in Sicilia*, che infatti vede ogni capitoletto occupare lo spazio isolato di poche pagine, chiudersi con un ampio

marginale bianco e riaprire il racconto a pagina nuova.<sup>11</sup> Un romanzo così impaginato ostenta in modo evidente la sua natura lirica e decantata, in cui gli avvenimenti sono isolati, come strofe di un componimento poetico; la narrazione avanza, ma lenta e interrotta, meditata e ampliata.<sup>12</sup> Questo, dunque, avrebbe dovuto essere l'originario tempo di *Uomini e no*. Dato che, però, l'autore si rende conto di come in questo modo «*si consumerebbe troppa carta*», questione che nel 1945, a guerra appena conclusa, non era affatto secondaria, Vittorini accetta di andare a pagina nuova (sempre dispari) solo nel passaggio da tondo a corsivo e da corsivo a tondo, purché si lasci «*un forte spazio di almeno ~~quattro~~<sup>cinque</sup> righe tra capitoletto e capitoletto*».<sup>13</sup> Tale indicazione è rispettata nelle *princeps* ed è evidente come la disposizione del testo confermi quanto dichiarato nell'aletta della sovraccoperta, in cui si parla di *alternanza* («si alterna») e di *capitolo* («capitolo per capitolo»), termine che non coincide con il diminutivo «capitoletto» usato per indicare le brevi parti di testo singolarmente numerate e separate le une dalle altre. Per l'autore, dunque, i raggruppamenti di capitoletti tondi e corsivi, pur non avendo alcuna titolazione o sovra segnatura numerica vadano di fatto a costituire dei macro capitoli (nella nostra descrizione della *princeps* si era parlato di *sezioni* tonde e corsive).<sup>14</sup>

È chiaro, a questo punto, come le modifiche introdotte nell'edizione del 1949 vadano direttamente ad alterare la struttura dei capitoli. Il primo dato evidente, già segnalato più sopra, è l'eliminazione dell'*alternanza*, del «secondo tempo, di intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentante lirismo».<sup>15</sup> L'edizione del 1949 porta dunque un testo che si presenta come di sola *narrazione*: l'«esigenza di poesia» è venuta meno. Anche

---

<sup>11</sup> È la stessa *mise en page* dell'edizione Parenti (*Nome e lagrime*, 1941). Anche la ristampa del 1945 di *Conversazione*, avvenuta per Bompiani nella stessa collana Letteraria, ma un paio di mesi più tardi rispetto a *Uomini e no* (il finito di stampare è del 15 agosto 1945), riproduce l'impaginazione dell'edizione del 1941, benché il testo sia stato ricomposto.

<sup>12</sup> Naturalmente occorrerebbe approfondire il rapporto tra la forma breve di questi “capitoletti” e la forma breve tipica della prosa del tempo, proposta, nel suo significato emblematico, nell'antologia *Capitoli*, a cura di ENRICO FALQUI (Milano-Roma, Panorama, 1938). Certo la forma del testo risente anche della primitiva sede di pubblicazione in rivista, ma questo non basta a spiegarne l'utilizzo da parte dello scrittore.

<sup>13</sup> Prima coperta che avvolge le bozze in colonna di *Uomini e no* edizione 1945, conservate presso l'Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1. Per la descrizione completa del materiale si veda 1.4.

<sup>14</sup> Cfr. capitolo 1.6.

<sup>15</sup> Aletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione del 1945 e aletta sinistra della sovraccoperta della seconda edizione del 1949.

all'interno della distribuzione della materia narrativa, poi, si registrano delle differenze nelle scansioni temporali, come è stato sinteticamente anticipato dalla rappresentazione della tabella. Si vedano ora in modo più disteso.

## 9.2 *Il nuovo testo: Lorena*

Il primo capitolo o sezione comprende diciassette capitoletti e non è stato toccato: tutti gli *incipit* dei capitoletti corrispondono a quelli della *princeps*,<sup>16</sup> al loro interno non ci sono varianti di sostanza<sup>17</sup> e l'azione diegetica si sposta – come già è noto – dall'incontro di Enne 2 con Berta in piazza della Scala, alla casa di Selva, alla strada nuovamente dove

<sup>16</sup> In generale tutti gli *incipit* dei capitoli che sono conservati nell'edizione del 1949 corrispondono sostanzialmente a quelli del 1945: questa informazione non sarà più ripetuta e si prenderanno in considerazione le poche varianti solo quando rilevanti sul piano critico.

<sup>17</sup> Un unico dialogo tra Berta e Enne 2 è rapidamente ritoccato, proseguendo la direzione correttoria testimoniata da carte e bozze: in questo modo, infatti, è ulteriormente sottolineato come la scelta di Enne 2 di tornare a militare tra le file partigiane, non dipenda dalla mancanza della donna amata.

BOZZE: colonna 12	EDIZIONE 1945: p. 20	EDIZIONE 1949: p. 20
<p>«Quando hai ricominciato a lavorare?»</p> <p>«Poche settimane fa,» disse Enne 2. «<b>Verso</b> Natale.»</p> <p>«Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?»</p> <p>«<b>Dopo essere stato solo con lo spettro.</b>»</p>	<p>«Quando hai ricominciato a lavorare?»</p> <p>«Poche settimane fa,» disse Enne 2. «Poco prima di Natale.»</p> <p>«<b>Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?</b>»</p>	<p>«Quando hai ricominciato a lavorare?»</p> <p>«Poche settimane fa,» disse Enne 2. «Poco prima di Natale.»</p>

Enne 2 riceve la pistola da Lorena e, insieme ai suoi compagni partigiani, attacca un'auto su cui viaggiano alcuni gerarchi delle S.S. e un capo dei fascisti. In entrambe le edizioni, la sequenza si conclude con l'ingresso di Enne 2 nella propria stanza da letto. Nella seconda edizione l'arrivo di Lorena a casa del protagonista è immediatamente successivo: al lettore è stato sottratto lo spazio di rievocazione dell'infanzia in cui si comprende, in controtuce, l'intensità dell'amore di Enne 2 per Berta e la complessità del loro legame. Nonostante sia rimasto l'afflato sentimentale delle battute scambiate dall'uomo con la donna amata, proposte nei capitoli di avvio del romanzo, la soppressione di quello spazio corsivo appiattisce il loro rapporto su una più comune relazione extraconiugale, deludente e irrisolta.

Nei capitoletti dedicati all'incontro con Lorena, qualche piccola variante si introduce, in linea con la direzione che già avevano preso le correzioni, inserite durante la revisione delle prime bozze di stampa del 1945, che coinvolgevano il personaggio della giovane partigiana. Si ricordi come fossero volte a ridurre un eccessivo grado di erotismo o di descrizioni esplicite della sua spensierata fisicità. Per quanto riguarda il testo del 1949, come afferma Raffaella Rodondi, «vengono [...] eliminati o attenuati, alcuni riferimenti troppo esplicitamente realistici o contingenti»,<sup>18</sup> tra i quali il primo coinvolge la variante presente in avvio del capitoletto XXI (ed. 1949, XXVI ed. 1945):

EDIZIONE 1945: p. 43	EDIZIONE 1949: p. 35
XXVI – Quando <b>ebbe finito di prenderla</b> egli volle subito fumare.	XXI – Quando ebbero finito egli volle subito fumare.

Forse, però, più che di attenuazione di riferimenti «realistici» occorre parlare, in questo caso, di attenuazione di un'espressione tipicamente gergale, colloquiale, che viene portata a un grado di neutralità diastratica attraverso l'eliminazione del verbo «prendere». È interessante poi notare come il verbo passi dalla terza persona singolare alla terza plurale, introducendo un grado di reciprocità e suggerendo la partecipazione della donna in contrasto con una sua posizione implicitamente più passiva: la giovane partigiana è sottratta, dunque, a una espressione che presuppone un punto di vista prettamente maschile e che ne svilirebbe l'autonomia.

<sup>18</sup> RODONDI, *Nota al testo*, in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., p. 1215.

All'interno dei capitoli che narrano l'incontro tra Enne 2 e Lorena, nella nuova edizione, ci sono altri dettagli significativi, che è opportuno segnalare.<sup>19</sup> Innanzitutto una variante in apertura di capitolo:

EDIZIONE 1945: p. 39	EDIZIONE 1949: p. 31
XXIII – La mattina dopo Lorena salì da Enne 2 ad avvertirlo che quel pomeriggio, alle cinque, il comando dei patrioti si riuniva in una certa casa, e che <b>lei, come Enne 2</b> , doveva partecipare alla riunione.	XVIII – La mattina dopo Lorena salì da Enne 2 ad avvertirlo che quel pomeriggio, alle cinque, il comando dei patrioti si riuniva in una certa casa, e che lui doveva partecipare alla riunione.

In questo caso, è diminuito il ruolo attivo di Lorena, all'interno dei gruppi della resistenza e specularmente assume maggiore preminenza il fatto che lei sia solo «la sua portatrice d'arma, l'addetta a lui»:<sup>20</sup> è, dunque, una ragazza che aiuta i partigiani più che una combattente vera e propria.

<sup>19</sup> Varianti di minore rilievo sono invece indicate qui di seguito. Nel primo caso, la correzione ha l'evidente scopo di ridurre le ripetizioni:

EDIZIONE 1945: p. 40	EDIZIONE 1949: p. 32
«Perché?» Lorena chiese. «Non sai com'è fatta una donna?» Enne 2 incrociò le braccia dietro la testa. «Sono anni che non <b>la tocco, una donna.</b> » «Eh?» disse Lorena. «Anni che non tocchi una donna?»	«Perché?» Lorena chiese. «Non sai com'è fatta una donna?» Enne 2 incrociò le braccia dietro la testa. «Sono anni che non ne tocco una.» «Eh?» disse Lorena. «Anni che non tocchi una donna?»

Nel secondo, oltre alla ripetizione eliminata, si tolgono anche le intense esclamazioni di Lorena, proseguendo nella soppressione della sua carica erotica.

EDIZIONE 1945: p. 43	EDIZIONE 1949: p. 35
Egli entrò da lei. «Io non ti amo, Lorena,» disse. <b>«Che cosa importa?» Lorena disse. «Oh, uomo!» disse. «Oh, uomo!»</b> <b>«Sì, Lorena,» egli disse.</b> «Uomo!» disse Lorena. «Ma io non ti amo! Io non ti amo!» «E che cosa importa?» «Amo un'altra donna, Lorena.» «Che cosa importa?» «Non importa, Lorena?» «Non importa.»	Egli entrò da lei. «Io non ti amo, Lorena,» disse. «Uomo!» disse Lorena. «Ma io non ti amo! Io non ti amo!» «E che cosa importa?» «Amo un'altra donna, Lorena.» «Che cosa importa?» «Non importa, Lorena?» «Non importa.»

<sup>20</sup> Edizione 1945, p. 39; edizione 1949, p. 31.

Nelle ultime battute finali del loro incontro, invece, si sopprime ogni possibile sovrapposizione anche solo nominale con il ruolo che spetterebbe a Berta:

EDIZIONE 1945: p. 39	EDIZIONE 1949: p. 31
<p>«<b>Non voglio vederti come una moglie.</b> Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»            «Oh!» Lorena disse.            «<b>Non puoi farmi un piacere Lorena? Non voglio vederti come se io fossi Sansone e tu Dalila.</b>»            «Oh!» Lorena disse.            «<b>Non voglio vederti come se tu mi avessi tagliato via i capelli. Te ne prego, Lorena.</b>»            «Va bene. Va bene,» Lorena disse.            «<b>Lascia stare tutto!</b>»            Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra [...].</p>	<p>«Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»            «Oh!» Lorena disse.            «Non puoi smettere, Lorena?»            «Finisco e smetto...»            «Smetti subito.»            Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra [...].</p>

Lorena non viene nemmeno accostata alla parola «moglie», ma l’aver tolto, all’interno del presente dialogo, anche il riferimento a Sansone e Dalila contribuisce a rendere meno complesso il sistema dei riferimenti del protagonista in coerenza con il fatto che – come vedremo – egli non è più proposto al lettore come un intellettuale. Allo stesso tempo la rappresentazione della scena resta ancorata a un piano meramente referenziale e non permette di avanzare inferenze interpretative simboliche, ciò anche perché manca il corsivo che nella *princeps* seguiva immediatamente queste battute e in cui si parlava del fatto che Enne 2 crede nella donna amata.<sup>21</sup>

Nell’edizione del 1949 l’incontro tra Enne 2 e Lorena si chiude quindi senza che sia poi indagato lo stato d’animo del protagonista: i segnali del suo turbamento e del suo disagio restano limitati allo stentato dialogo che i due scambiano prima che Lorena se ne vada. Togliendo, infatti, i tre corsivi che si avviano con «*Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna*», da una parte, si elimina la rappresentazione del senso di colpa e dell’aspra solitudine di Enne 2, dall’altra, però, si ottiene una maggiore coesione narrativa, dato che i tempi diegetici divengono in questo modo più serrati e tra loro perfettamente consequenziali. Così si chiude la scena dell’incontro tra Enne 2 e la giovane partigiana:

<sup>21</sup> «*Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna, credere in una, essere di una, eppure non averla [...]*», VITTORINI, *Uomini e no*, 1945, p. 45.

Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su<sup>22</sup> il suo cappotto. Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla ad indossarlo.

«Allora alle cinque.»<sup>23</sup> Lorena disse.

«Alle cinque,» rispose Enne 2.

(edizione 1945, p. 44 – edizione 1949, p. 36)

E così attacca il capitolo seguente:

XXII<sup>24</sup> – Alle cinque era il primo buio, fumo leggero nella sera  
d'inverno senza nebbia, e non portava notte, portava luna.

(edizione 1945, p. 49 – edizione 1949, p. 37)

L'eliminazione di tutti i corsivi che coinvolgono l'interiorità di Enne 2, a cui si accede nel testo del 1945 attraverso la mediazione dello Spettro, ha come prima evidente conseguenza il fatto che il protagonista è posto sullo stesso piano degli altri personaggi: nessuna introspezione è proposta, egli è osservato dall'esterno, attraverso i suoi gesti e le sue parole. In questo modo, nella nuova redazione, egli appare maggiormente freddo e sfuggente anche nei confronti delle relazioni con le due donne, le quali sono percepite inevitabilmente quasi su uno stesso piano: la sproporzione dei due ruoli, profondo, antico e struggente quello con Berta; esterno e accidentale, benché caldamente umano, quello con Lorena è decisamente meno avvertibile nella redazione del 1949. Le due figure

---

<sup>22</sup> Il fatto che il lombardismo «prese su» non sia stato eliminato da un più diatopicamente neutro «prese», conferma come l'altra variante che coinvolgeva anch'essa il verbo «prendere» (sua eliminazione in favore di «Quando ebbero finito») non fosse dovuta a una revisione linguistica del testo, compiuta dall'autore allo scopo di eliminare una certa patina gergale o di italiano regionale, ma come invece essa fosse unicamente orientata a non insistere su una terminologia di evidente rimando sessuale. Non è dunque una questione di generica attenuazione di un realismo contingente. A conferma di ciò, più avanti nel testo (ed. 1945, p. 158; ed. 1949, p. 128) si trova, in entrambe le edizioni, anche «tolse giù».

<sup>23</sup> Il punto fermo era, nella *princeps* (p. 44), una virgola: non è infatti nell'abitudine dell'autore mettere un punto all'interno delle virgolette quando, fuori, non inizia una nuova frase. La cattiva qualità della stampa della prima edizione ha probabilmente tratto in inganno il tipografo che ha composto il testo: questo indizio porta a supporre che Vittorini non abbia trascritto il testo del 1949 su un nuovo dattiloscritto, prima di darlo in tipografia, ma abbia operato i tagli e le correzioni direttamente su un esemplare del 1945. Questa prassi sarebbe coerente con quanto l'autore avrebbe fatto per la messa a punto del testo per l'edizione Oscar del 1965 (per la quale utilizza un esemplare del 1949), ma non è dimostrabile sulla base di dati d'archivio o di testimonianze. Se così fosse, però, la domanda di Valentino Bompiani qui citata nella nota 8 si riferirebbe con maggiori probabilità alle *Donne di Messina*.

<sup>24</sup> Da qui in avanti – dove non diversamente segnalato – quando si riporta l'*incipit* di un capitolo, il numero romano indicato è quello della seconda edizione del 1949.

femminili continuano a mantenere la loro sostanziale alterità e opposizione, ma la giovane partigiana vede aumentata la sua rilevanza diegetica, proprio perché molte delle pagine dedicate a Berta, attraverso i pensieri di Enne 2, sono tolte. In questo modo l'antagonismo, non attanziale, ma morale, che le personalità di Berta e Lorena esercitano all'interno del romanzo diviene più forte ed evidente.

Per concludere la presentazione delle varianti introdotte nelle scene che vedono la partecipazione di Lorena, si consideri la parte di testo del dialogo notturno tra la giovane partigiana e il protagonista. Con la nuova edizione del 1949 l'autore ritocca due punti della loro conversazione, ottenendo l'effetto di rendere più indeterminata l'affermazione di una possibilità assoluta di resistenza. Lorena, infatti, è resa meno integra e monolitica:

EDIZIONE 1945: p. 231	EDIZIONE 1949: p. 195
«E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?» «Posso continuare.» <b>«Potresti continuare anche sempre?»</b> <b>«Credo che potrei continuare anche sempre.»</b> <b>«Lo so,» disse Enne 2. «Tu potresti resistere sempre.»</b>	«E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?» «Posso continuare.» «Continuare anche sempre e sempre resistere?»

A seguito di questa correzione, quella che era un'affermazione diviene una domanda, che resta sospesa e immette nel brevissimo capitoletto successivo (che vale la pena riportare qui sotto per intero), il quale allarga il valore dell'interrogazione, mentre, nella prima edizione, il capitoletto sembrava ribadire quanto già affermato perentoriamente nel dialogo tra i due personaggi.

XCVIII – Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse mai esservi altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre non poter salvare, non poter aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva esser semplice. resistere? Era per resistere. Era molto semplice.

(edizione 1945, p. 232 – edizione 1949, p. 195)



Lo stesso effetto ottiene la modifica sulle ultime battute scambiate tra loro prima dell'alba:

EDIZIONE 1945: p. 233	EDIZIONE 1949: p. 197
<p>«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?»</p> <p><b>«Starei sempre su una sedia.»</b></p> <p><b>«Staresti sempre su una sedia? E se ti stancassi di starci? Ci staresti lo stesso se ti stancassi? Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?»</b></p> <p>Lorena non rispose.</p>	<p>«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?»</p> <p>Lorena non rispose.</p>

### 9.3 *Enne 2 “semplice” partigiano*

Proseguendo nel portare l'attenzione sulle differenze tra l'edizione del 1949 e la *princeps* si osserva come nello stesso giro di pagine (si prenda come punto di riferimento la pagina 37 di entrambi gli esemplari che si stanno collazionando), nella prima edizione del 1945 ancora ci si adagiava tra le pieghe della fantasticheria evocativa di Enne 2, nella seconda edizione si affaccia già la preparazione dell'azione dell'attacco al tribunale, con la comparsa della figura del Gracco, la descrizione dei compagni partigiani, la rappresentazione dei dialoghi intorno alla solitaria cena a base di uova di Enne 2. I capitoli in cui prendono spazio tutte le scene appena richiamate, seguono nella *princeps* la numerazione da XXX a XXXIX, nell'edizione del 1949 da XXII a XXXI, ma l'elemento più rilevante è il fatto che la sequenza diegetica, che era unitaria nella redazione del 1945, è spezzata con la nuova riproposta del romanzo, e i dieci capitoli sono suddivisi in due parti: XXII-XXV, primi 4 capitoletti della sequenza, XXVI-XXXI, gli altri 6. In questo modo sono ben separati il primo momento in cui Enne 2 decide insieme ai compagni in

che modo svolgere l'azione di attacco – ed è in questa prima sequenza che viene posta la sua domanda «Mi domando [...] che cosa penserei [...] se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati.»<sup>25</sup> –, dal secondo in cui sono rappresentati i partigiani in attesa dell'ora di inizio della battaglia, radunati a gruppi in diversi luoghi. Sono queste ultime le scene che ruotano intorno a quella centrale della cena di Enne 2, e sono le scene tenute insieme dalle domande del Gracco che “scivolano” da un gruppo di uomini a un altro: si ricorderà che in 3.4 questa tecnica narrativa è stata chiamata, con parole presenti nei corsivi posti a commento di queste parti (XL-XLII), «viaggi intorno a loro»; ora, la sezione corsiva che seguiva le rappresentazioni di vita quotidiana è eliminata e le domande del Gracco, la sua insistenza, la sua *curiosità*, restano decisamente meno percepibili, restano assorbite nella “scena di genere”. La figura del Gracco non è più caricata di tutti quegli echi storico-morali e, soprattutto, su di lui non si confondono più richiami autoriali, il suo punto di vista non si intreccia esplicitamente a quello della voce narrante, la sua identità non è posta a confronto con quella del protagonista Enne 2: ciò che resta di questo incrocio di temi, riflessioni, implicazioni metanarrative ed etiche sono solo le domande indirette libere focalizzate sul Gracco, le quali, tuttavia, non sono più direttamente riconducibili a una posizione interrogativa esplicitamente condivisa dal narratore: restando assorbite dalla narrazione, non sono in grado di sollevare altri quesiti, altri ambiti di discorso. Nel momento in cui, infatti, alle parole in tondo è tolta la ripresa e il rilancio che era costruito all'interno degli spazi corsivi, esse perdono ampiezza e si appiattiscono su una dimensione maggiormente descrittiva e rappresentativa degli stati emotivi dei personaggi. In questo caso, poi, l'impoverimento è sicuramente rilevante, in quanto i corsivi tolti portavano le grandi questioni che qui si richiamano in modo sintetico ed elencatorio:

*Perché, mi domando, non ho scelto di scrivere del Gracco?*  
(edizione 1945, p. 69)

*Cosa darei io scrivendo di lui?*  
(edizione 1945, p. 70)

---

<sup>25</sup> Edizione 1945, pp. 38-39; edizione 1949, p. 51.

*Per me sarebbe stato, scegliere di scrivere del Gracco, come scegliere di scrivere di [...] Washington. Che cosa risolveremmo noi di noi stessi a scegliere di scrivere di Washington?*  
(edizione 1945, p. 72)

Sono tutti gli interrogativi 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.*  
(edizione 1945, p. 73)

Inserita solo durante la correzione delle prime bozze, tale affermazione – lo si è visto – è determinante per comprendere la fisionomia di Enne 2, la sua posizione rispetto agli altri personaggi, il tipo di questioni che sulla sua figura sono caricate. Con la redazione del 1949 il testo viene svuotato sia di un protagonista intellettuale, sia di tutte quelle riflessioni e implicazioni che ne erano conseguenza e sostegno. Tolti i corsivi del tormento amoroso, tolta la caratterizzazione professionale e sociale, Enne 2 diviene un personaggio dotato di minore spessore: resta tormentato, ma il suo tormento non può caricarsi della complessità e molteplicità di riflessioni che sono state viste nell'analisi dedicata al testo del 1945. La sofferenza sentimentale si richiude su una asfissiante storia di delusione per una donna che non sa scegliere, e nient'altro solleva il diaframma posto tra la vita privata degli affetti e la scelta politica di combattere tra le file della Resistenza.

In questo caso Vittorini sembra avere voluto ovviare alle critiche mosse da molti recensori del romanzo del 1945, per i quali l'intellettualismo del protagonista era uno dei limiti maggiori del testo. Ricordando poi quanto si era detto, relativamente all'introduzione della qualifica di intellettuale durante la correzione delle prime bozze in colonna, precisamente sull'"Allegato A" – per cui l'intellettualità di Enne 2 aveva introdotto un elemento speculare alla presenza di un *io* narrante *scrittore* –,<sup>26</sup> è chiaro come in questa seconda edizione, venendo meno proprio questo *io*, il protagonista può essere solo un "semplice" partigiano. 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*.

---

<sup>26</sup> Si veda paragrafo 1.3, p. 60.

Si è già detto e si torna a ripetere come la scelta di eliminare – attraverso la soppressione dei corsivi – tutta quelle serie di motivi morali e metanarrativi abbia l'evidente effetto positivo di rendere più compatta l'azione diegetica e di rendere meglio operanti i connettivi spazio-temporali che pur erano già collocati nel testo del 1945, ma in posizione meno evidente. In particolare essi non erano percepibili nella *princeps* con la stessa forza, in parte perché tra loro si interponevano i capitoletti in corsivo, in parte perché le sequenze narrative non erano spezzate, ma continue.

È il caso del gruppo dei capitoli che si stanno qui considerando, numerati XXX-XXXIX dell'edizione 1945, come si è detto, e corrispondenti ai XXII-XXV e XXVI-XXXI di quella del 1949. Proprio la frattura della sequenza dopo i primi quattro capitoli, fa sì che i nessi temporali assumano un'evidenza maggiore rispetto a quella che avevano nella *princeps*, scandendo quindi in modo più netto la materia testuale. Il primo nesso è il seguente:

XXI – Tra le nove, ora in cui aveva inizio il coprifuoco, e la mezzanotte, gli uomini che dovevano partecipare all'azione contro il tribunale aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all'attacco.

(edizione 1945, p. 55 – edizione 1949, p. 45)

Il successivo gruppo di capitoletti (il successivo capitolo, quindi, stando alla terminologia dell'autore), creato con la nuova scansione, si apre con un'altra chiara indicazione, questa volta topografica, che recupera delle informazioni date poche righe dopo l'*incipit* qui sopra citato:<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> All'interno del capitolo XXI si legge infatti: «aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all'attacco. / Di dodici che erano in tutto, tre si trovavano con le due automobili e le armi in una rimessa di una via adiacente a Porta Romana, sulla cerchia dei bastioni, quattro in una casa del bastione che da Porta Romana mette a Porta Vigentina, tre in una casa del corso che da Porta Romana va verso le officine e i binari della periferia, due, nel centro della città, all'albergo Regina di via Santa Magherita dove alloggiavano fin dal settembre molti ufficiali delle S.S. e della Gestapo.» (edizione 1945, pp. 55-56 – edizione 1949, p. 45).

XXXII – Dei due che aspettavano all'albergo Regina, ormai l'albergo delle S.S., in via Santa Margherita, uno, detto Figlio-di-Dio, sedeva su una sedia [...].  
(edizione 1945, p. 75 – edizione 1949, p. 59)

Anche nella *princeps* questo *incipit* apriva una nuova sezione in tondo, la quale seguiva però i corsivi «*Curiosità degli uomini*» XL-XLII, appena elencatoriamente menzionati, e il richiamo topografico era debole, poiché implicava che il lettore compisse un significativo sforzo mnemonico per ricordare la posizione dei vari partigiani.

Nella nuova edizione del 1949 un ulteriore nuovo stacco viene operato anche qualche pagina dopo, all'interno di quella che nella prima edizione era un'unica sezione in tondo, proprio laddove una nuova indicazione temporale è posta:

XXXVI – Alle undici e mezzo, finito il suo turno di facchino all'albergo, Figlio-di-Dio si recò in bicicletta alla casa della ragazza grassona.  
(edizione 1945, p. 82 – edizione 1949, p. 67)

Con la nuova redazione, quindi, è posta in evidenza la rigida scansione narrativa, che si confondeva nella *princeps* sia a causa della diversa struttura compositiva, sia per il preponderante peso che assumevano le parti corsive, le quali distoglievano l'attenzione dall'asse diegetico portante e potevano lasciare disorientato il lettore, una volta che questi ritrovava, durante la lettura, i capitoletti tondi. La forza e la precisione di questi rimandi era, quindi, in origine, senz'altro dovuta alla necessità di “riportare” il lettore all'interno della vicenda di lotta partigiana, una volta che ne era stato allontanato dalla voce narrante dei corsivi. D'altra parte, però, questa precisa scansione era proposta anche internamente alle sezioni tonde, restando inevitabilmente meno avvertita, come ormai è chiaro.

L'eliminazione dei corsivi comporta inoltre l'introduzione di altre varianti di minore entità. Ad esempio, a pagina 84 dell'edizioni del 1949, l'azione di guerriglia notturna un cui è condotto l'attacco al tribunale, si conclude senza il fatto che Enne 2 entri in una camera.

EDIZIONE 1945: p. 99	EDIZIONE 1949: p. 84
<p>Sempre il deserto rinasceva; sempre qualcosa in quella città <i>senza di lei</i>, era come il deserto.</p> <p>«È Cane Nero?» El Paso domandò, e indicava gli incendi.</p> <p>Enne 2 non rispose, si voltò dalla finestra col viso stanco, amaro, e nel silenzio della città senza più spari, sotto la luna del deserto, si alzò il grido di muezzin dell'uomo che li cercava bruciando case.</p> <p>«<i>Ya lo creo,</i>» El Paso disse. «Ora dobbiamo pensare a lui.»</p> <p><b>E aveva gli occhi che sfavillavano nella faccia illuminata dalla luna.</b></p> <p><b>«Ma basta parlare,» disse Enne 2.</b></p> <p><b>Entrò nella casa dell'operaio, ed entrò in una stanza al buio, chiuse a chiave la porta, si stese al buio su una branda che già conosceva.</b></p>	<p>Sempre il deserto rinasceva; sempre qualcosa in quella città <i>senza di lei</i>, era come il deserto.</p> <p>«È Cane Nero?» El Paso domandò, e indicava gli incendi.</p> <p>Enne 2 non rispose, si voltò dalla finestra col viso stanco, amaro, e nel silenzio della città senza più spari, sotto la luna del deserto, si alzò il grido di muezzin dell'uomo che li cercava bruciando case.</p> <p>«<i>Ya lo creo,</i>» El Paso disse. «Ora dobbiamo pensare a lui.»</p>

Era infatti proprio l'ingresso nella stanza, in una zona di solitudine e di intimità, a permettere che si aprisse lo spazio della fantasticheria, che lo Spettro potesse entrare in dialogo con il protagonista. Togliere il corsivo che seguiva queste righe citate equivale anche in questo caso, alla soppressione di un paragrafo, inutile sul piano puramente attanziale.

Si noti poi un altro elemento. Il primo corsivo del testo del 1945 si apre esattamente dopo una serie di affermazioni pressoché identiche a quelle appena citate:

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. Ed 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.  
(edizione 1945, pp. 29-30 – edizione 1949, p. 29)

In questo caso, però, l'ingresso di Enne 2 nella stanza è stato mantenuto anche nella redazione del 1949, perché funzionale allo svolgersi della scena successiva: «La mattina dopo Lorena salì da Enne 2».<sup>28</sup> L'elemento su cui occorre portare l'attenzione è il fatto che entrambe le volte in cui un'azione di guerriglia si chiude, il protagonista percepisce la città come un *deserto*, vuoto e arido a causa della mancanza della donna amata. La terza volta in cui la stessa situazione si ripropone è quella in cui Enne 2 viene riconosciuto:

Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2  
era stata veduta; [...].  
Egli era nella sua camera steso sul letto, quando glielo dissero.  
Fumava, pensava alla sua cosa di dieci anni con Berta [...].  
(edizione 1945, pp. 223-224 – edizione 1949, pp. 187-188)

Con l'eliminazione di tutti i corsivi che rappresentano la complessità dei grovigli interiori di Enne 2 e che ampliano la descrizione della sua fisionomia; con la mancanza, quindi, di tutta una serie di informazioni sul protagonista, leggendo il testo del 1949, la corrispondenza diretta tra la sofferenza affettiva di Enne 2 e il suo impegno nella lotta resistenziale appare preponderante, assume maggiori proporzioni e autorizza l'interpretazione del suo sacrificio estremo come il gesto di un uomo solo e disperato che non ha niente da perdere, come un «suicidio» a cui è data «la forma di una morte perseguita in combattimento».<sup>29</sup> Tutto il risvolto politico del gesto, che nel testo del 1945 era più chiaramente rintracciabile, grazie alla complessità delle riflessioni introdotte nei corsivi, viene meno. Anche il dialogo notturno con Lorena può ora essere inteso solo come il graduale avvicinamento alla decisione finale. La stanchezza di Enne 2 può essere riduttivamente intesa come una stanchezza di vivere e la ricerca di ciò che è più semplice come l'accettazione di perdere la vita, pur di allontanarsi da un groviglio emotivo ormai insostenibile. La Resistenza, la lotta partigiana, rischiano quasi di diventare lo sfondo su cui si orchestra la vicenda personale di un partigiano come tanti altri, a cui la lotta è sembrata un modo per uscire dall'*impasse* di un'esistenza bloccata, ferma, che non ha

---

<sup>28</sup> Edizione 1945, p. 39; edizione 1949, p. 31.

<sup>29</sup> SPINAZZOLA, «Uomini e no», ovvero amore e resistenza, cit., p. 295.

prospettive di miglioramento. A ostacolare però questa lettura univoca e limitante del testo, resta la “storia di Giulaj”: i corsivi che sono posti a suo commento sono, infatti, gli unici mantenuti, benché portati in tondo, ma lo si vedrà meglio più avanti.

Ora si torni al punto da cui questa digressione è partita. Si è detto, cioè, che in conclusione della seconda azione di guerriglia, nella redazione testuale del 1949, Enne 2 non entra più in una camera. È tagliato quindi anche il successivo corsivo, in cui l’io narrante si interrogava sulla propria identità in rapporto a quella di Enne 2 e sul valore della scrittura:

LVII – *Io a volte non so, quando quest’uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo – io quasi non so s’io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.*

[...] *Pure io non credo di avere mai adoperato una rivoltella. Ho mai ucciso? E la sua storia non è la mia. Io non ho che patito mentre lui ha fatto; [...].*

*Ma s’io scrivo di lui non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l’ho capita; IO L’HO; e io, non lui, la dico.*

(edizione 1945, p. 201)

È tagliata poi anche la lunga messa in scena di ambientazione siciliana che prende le mosse dal testo di *Atto primo*, esorbitante dalle riflessioni di tipo etico-politico e metanarrativo, ma funzionale alla rappresentazione delle alterate fantasticherie di Enne 2.

Occorre a questo punto dire come alcuni di questi corsivi siano ripresi nel 1957 all’interno di *Diario in pubblico*, sotto il titolo *Autobiografia in tempo di guerra*. A differenza però di quanto ci si potrebbe aspettare non sono affatto recuperate le grandi riflessioni sul senso e la possibilità della scrittura di fronte al male, così come non è recuperato il tormento intorno alla scelta di essere o meno uomo d’azione e sulle contraddizioni interne alla natura intellettuale del soggetto narrativo e di quello narrante. I brani recuperati sono proprio quelli sorti intorno al nucleo ispiratore di *Atto primo*: il dialogo tra la mamma e la nonna,<sup>30</sup> i rapporti tra il bambino e il padre scrittore.<sup>31</sup> L’altro brano ripreso è quello del tormento amoroso di Enne 2, sorto – all’interno del testo del

<sup>30</sup> ELIO VITTORINI, *Autobiografia in tempo di guerra. Pace ricordata*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 167-170.

<sup>31</sup> ELIO VITTORINI, *Autobiografia in tempo di guerra. Essere scrittore*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 172-173.



1945 – dopo il cedimento di fronte alla femminilità di Lorena.<sup>32</sup> Vittorini rifiuta dunque, a partire dal 1949, di esporre nuovamente la “poetica della partecipazione” e le sue implicazioni etiche, probabilmente perché era ormai operante in lui la disillusione nei confronti di quell’utopia socio-culturale che ne era il sostegno e l’orizzonte di riferimento sul quale proiettare le sue riflessioni. Nei confronti di quella che è stata, di fatto, un’illusione, Vittorini procede dunque a una sistematica rimozione.

#### 9.4 *Il nuovo testo: Berta*

Proseguendo nella collazione tra le due prime edizioni, si continua a notare come le modifiche introdotte nel 1949 rafforzino la rete dei nessi topografico-temporali, in coerenza con la volontà di porre in risalto la componente puramente diegetica del romanzo. Tolti dunque i corsivi *LVII-LXI* della *princeps*, dopo le sequenze dedicate all’attacco al tribunale, entra in scena Berta, assente da quando si era congedata da Enne 2 nel prologo, e ora presentata in attesa sul ballatoio di Selva. Anche in questo *incipit* è il lato temporale è essere minuziosamente precisato:

XLVI – La mattina dopo quella notte, verso le dieci, la bella vecchia dai capelli bianchi, Selva, era che spazzava nella sua casa [...].  
(edizione 1945, p. 113 – edizione 1949, p. 85)

Le successive vicende legate alla presenza dei morti in largo Augusto subiscono anch’esse una diversa scansione. Quella che era un’unica sequenza nell’edizione del 1945

---

<sup>32</sup> ELIO VITTORINI, *Autobiografia in tempo di guerra. La cosa e il suo simulacro*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 176-177.

(LXII-LXXVIII) è spezzata, nella redazione del 1949, in modo da creare una chiara alternanza tra le vicende che vedono come protagonista la sola Berta (XLVI-XLIX e LIII-LVII), da quelle che hanno come protagonisti la folla, i militi fascisti, Giulaj e i partigiani, le domande del Gracco, e in cui compare Enne 2 che ritrova Berta «con la faccia animata»<sup>33</sup> (L-LII e LVIII-LXII), da quelle, infine, che vedono esaurirsi la vicenda sentimentale dei due protagonisti (LXIII-LXVIII). In questo modo l'intreccio tra la “storia di Berta” e la “storia di Giulaj” è meglio scandito: proprio in virtù di questa più precisa separazione. Le due storie scorrono infatti parallele in modo più evidente, è più chiara la percezione del fatto che una cosa accade *mentre* accade l'altra.

In questo modo, inoltre, l'autore riesce ad ovviare a quell'effetto di disequilibrio stilistico, di cui si è a lungo parlato, proprio in relazione a questi capitoli. Il testo del 1945 proponeva un continuo e rapido passaggio dalle lyricizzanti domande del Gracco, che assume su di sé il dolente stupore della folla e dei partigiani, e dall'epifanico incontro di Berta con i vecchi del parco, alla contrastante descrizione degli sgradevoli comportamenti dei militari, proposta con un'attenzione minuziosa al dato mimetico, attraverso un registro comico-realistico.<sup>34</sup> Nella seconda edizione, invece, questi tre momenti sono nettamente separati in tre serie di capitoletti: L-LII; LIII-LVII; LVIII-LXII. In questo modo il cambio di intonazione è pienamente coerente con il cambio di situazione narrativa, laddove, invece, nella prima redazione testuale, si avvertiva un affaticamento compositivo, un'incapacità dell'autore di tenere insieme materiali sorti – come si è visto attraverso l'analisi delle carte manoscritte – da momenti diversi di ispirazione. L'incontro di Berta con i vecchi del parco, composto sulle carte 36-39 durante la riscrittura, infatti, faticava ad accordarsi con le scene di folla intorno ai morti di largo Augusto costruite durante la prima fase di lavorazione del romanzo, testimoniate dalle carte 14-20, benché il testo scritto sulle carte 40 e 41 (con la cattura di Giulaj e corrispondente ai capitoli LXXVII-LXXVIII della *princeps* e LXI-LXII dell'edizione del 1949) fosse stato concepito per creare un legame tra i due momenti.

Inoltre, nell'edizione del 1949 è rimosso anche il dialogo muto di Berta con i morti, che, se da un lato recuperava gli indiretti liberi del Gracco, i quali dunque ne erano un'anticipazione, dall'altro contribuiva ad aumentare la sensazione di squilibrio, anche a

---

<sup>33</sup> Edizione 1945, p. 146; edizione 1949, p. 121.

<sup>34</sup> «quello mosse la sua mascella piena, masticando» (edizione 1945, p. 137; edizione 1949, p. 112); «Lo sbarbatello dalle teste di morto scoppiò, pur come aveva piena la bocca, in una risata.» (edizione 1945, p. 138; edizione 1949, p. 113).

causa della sua posizione: era infatti posto dopo i capitoli del rancio dei militari e della cattura di Giulaj, riportando la narrazione a un momento di stasi contemplativa che ricalcava quanto accade alla protagonista, nel parco, *prima* delle scene con i soldati.

Il fatto che con la nuova redazione i capitoli in questione non si “incastrino” più uno sull'altro non impedisce però di parlare di una “responsabilità di Berta” nei confronti del destino del venditore di castagne: essa era fondata sull'intreccio di situazioni e momenti che appartengono al tempo della storia e non a quello del discorso. Ad ogni modo, però, anche nell'edizione del 1949, la conclusione della “storia di Berta” si colloca tra la cattura di Giulaj e la ripresa del discorso su di lui.

Prima di proseguire l'indagine sugli effetti che la nuova scansione temporale provoca sulla “storia dell'uomo dalle pantofole turchine”, occorre osservare quali siano le varianti introdotte nei capitoli in cui è narrata la “storia di Berta”, fin qui richiamati marginalmente, ma non analizzati nel dettaglio.

Le prime varianti significative coinvolgono l'incontro della giovane donna, da sola, con Selva. Innanzitutto, mentre non ci sono cambiamenti nel primo dialogo in cui era presente anche Enne 2 (capitoli VII-IX, ed. 1949), la prima modifica coinvolge proprio le domande poste dall'anziana partigiana allo scopo di indagare la posizione di Berta nei confronti della storia:

EDIZIONE 1945: p. 114	EDIZIONE 1949: p. 86
<p>«Ma tu non sei <b>una compagna</b>, vero?»                      «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.»                      [...]                      «Come potevi esserlo? Lui ora non ha da fare con molte <b>compagne</b>. Né ha motivo di vedere <b>compagne</b> nuove.»                      «Con quante <b>compagne</b> ha da fare?»                      «Due <b>o tre</b> in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?»                      «Ha una portatrice? Portatrice di che?»                      «È una che conosco, e non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una <b>compagna</b>.»</p>	<p>«Ma tu non sei una che lavora con noi, vero?»                      «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.»                      [...]                      «Come potevi esserlo? Lui ora non ha da fare con molte di noi.»                      «Non ha da fare con molte di voi?»                      «Non più. Non più. Né ha motivo di vederne delle nuove.»                      «Con quante ha da fare?»                      «Due in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?»                      «Ha una portatrice? Portatrice di che?»                      «È una che conosco, e non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una di noi.»</p>

È chiaramente attenuata l'insistenza sulla parola «compagna», in senso di colei che lotta per la resistenza. L'autore ha probabilmente anche voluto evitare un possibile richiamo alla connotazione comunista della parola, tenendo anche conto del percorso compiuto in quegli anni e delle polemiche in cui è stato coinvolto da vari esponenti del PCI. In questo senso sembra potersi considerare anche la seguente variante, che avvalorava l'interpretazione non ideologica delle complessive correzioni introdotte nel 1949:

EDIZIONE 1945: p. 62	EDIZIONE 1949: p. 51
<p>«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»            «Mah!» Orazio disse. <b>«Forse è perché siamo comunisti.»</b>  <b>«Vi ha chiamato il Partito?» chiese il Gracco.</b>            «No,» Orazio rispose. <b>«Non ci ha chiamato il Partito.»</b></p>	<p>«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»            «Mah!» Orazio disse.            «Vi ci ha spinto qualcuno?»            «No,» Orazio rispose. «Nessuno...»</p>

La parola «compagna» è invece mantenuta nel senso di “moglie”, “compagna di vita”, come si vede nella seguente citazione, in cui, nonostante le fitte ripetizioni, l'autore non è intervenuto.

«Un uomo che lotta perché gli uomini siano felici deve sapere tutto quello che occorre agli uomini per essere felici. E deve avere una compagna. Dev'essere felice con la sua compagna.»  
 «Lui non ha una compagna?»  
 [...]  
 «Quando ti ho veduta,» disse, «ho subito pensato che avresti dovuto essere la sua compagna. Sei come lui la deve volere...<sup>35</sup> ma, tu,» domandò, «mi credi in quello che dico?»  
 «Perché no?» Berta disse.  
 «Se io fossi stata giovane,» Selva continuò, «avrei potuto<sup>36</sup> esser io la sua compagna. [...].»  
 (edizione 1945, p. 115 – edizione 1949, p. 87)

<sup>35</sup> Nell'edizione 1945 si legge invece: «Sei come lui **deve volere che sia una donna.**»

<sup>36</sup> Nell'edizione 1945 si legge «**voluto**». In questo caso, e in quello della nota precedente, è attenuata una certa “sfacciataggine” maliziosa di Selva. Lo stesso era avvenuto sulle prime bozze in colonna del 1945, in cui viene eliminata la seguente affermazione: «~~Ha il più bel faccino di compagna che io abbia mai veduto, e ha l'aria di essere fatta chissà come bene, sarei contenta che tu lo sapessi com'è fatta.~~» (colonna 8).

Continuando l'indagine sulle varianti introdotte nel 1949 in relazione al personaggio di Berta, si considerino i capitoli LXV-LXVIII (LXXXIV-LXXXVII, ed. 1945) in cui si conclude la sua storia con Enne 2. In alcuni casi gli interventi sono volti alla semplice eliminazione di ripetizioni,<sup>37</sup> in altri però le modifiche sono decisamente più rilevanti:

EDIZIONE 1945: p. 157	EDIZIONE 1949: p. 127
«Sei mia moglie allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo da oggi. Da ora.» « <b>E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.</b> » « <b>Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.</b> » « <b>Ma perché?</b> » disse Enne 2. « <b>Perché, Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?</b> » « <b>Non so,</b> » Berta rispose. « <b>Ma da quando ho veduto i morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.</b> »	«Sei mia moglie allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo da oggi. Da ora.»

<sup>37</sup> Si vedano i casi seguenti:

EDIZIONE 1945: p. 156 «Vedi un fumo là in fondo?» Berta chiese. «Lo vedo,» rispose Enne 2. « <b>Lo vedi?</b> » « <b>Lo vedo.</b> » «C'era,» disse Berta, «anche prima.»	EDIZIONE 1949: p. 126 «Vedi un fumo là in fondo?» Berta chiese. «Lo vedo,» rispose Enne 2. «C'era,» disse Berta, «anche prima.»
EDIZIONE 1945: p. 158 «Sembra che si vedano le montagne.» «Sembra? Si vedono. Sono le montagne.» « <b>Sono le montagne?</b> » « <b>Sono le montagne.</b> » «Si vedono le montagne da Milano?»	EDIZIONE 1949: p. 127 «Sembra che si vedano le montagne.» «Sembra? Si vedono. Sono le montagne.» «Si vedono le montagne da Milano?»
EDIZIONE 1945: p. 163 «Debbo pur dargli,» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.» «Di lasciarti libera? <b>Di riconoscere la nostra cosa?</b> Gliel'hai data un mucchio di volte.» « <b>Debbo dargliela.</b> » « <b>Di lasciarti libera?</b> » «Di essere buono. Di essere generoso.»	EDIZIONE 1949: p. 132 «Debbo pur dargli,» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.» «Di lasciarti libera? Gliel'hai data un mucchio di volte.» «Di essere buono. Di essere generoso.»

<p>«È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?»  «È per questo,» Berta rispose.  <b>Enne 2</b> esclamò: «Lo supponevo!»  «Lo supponevi?»  «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.»  «Vedere i morti?»  «Vedere i nostri morti.»</p>	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Questo ampio taglio ha come primo immediato effetto di depotenziare l'affermazione sulla quale la "storia di Berta e Enne 2" si chiude in entrambe le redazioni testuali, poiché toglie la connessione diretta tra la visione dei morti di largo Augusto e l'evoluzione della consapevolezza della donna. La battuta finale su cui si conclude la vicenda sentimentale del romanzo («Hai visto i morti, ma è la stessa cosa»),<sup>38</sup> nell'edizione del 1949, resta priva di echi e di più profonde implicazioni morali.

Altre varianti sono introdotte anche nei colloqui di Berta con i vecchi del parco:

EDIZIONE 1945: p. 130	EDIZIONE 1949: p. 105
<p>«Se li piangiamo li perdiamo. Non bisogna perderli.»  «E non bisogna piangere?»  «Certo che no! Che facciamo se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa <b>che è stata.</b>»  Era questo piangere?  Rendere inutile ogni cosa che era stata?</p>	<p>«Se li piangiamo li perdiamo. Non bisogna perderli.»  «E non bisogna piangere?»  «Certo che no! Che facciamo se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa.»  Era questo piangere?  Rendere inutile ogni cosa che era stata?</p>

Questa variante, apparentemente minima, sposta il riferimento a quanto è accaduto, quindi i morti e la lotta, a un senso più generale degli avvenimenti: il tentativo di allargamento resta però soffocato dal fatto che non è stata corretta nella stessa direzione la frase appena successiva che ne è eco.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Edizione 1945, p. 164; edizione 1949, p. 133.

<sup>39</sup> Una disattenzione simile è presente anche in un altro punto:

Più significativo il successivo intervento, in cui una delle domande più importanti del testo viene lasciata senza risposta, aumentando contemporaneamente la rappresentazione del grado di incomprensione di Berta, proprio perché le viene sottratta alla donna la capacità di formulare, almeno verbalmente, una chiara risposta e al vecchio profeta di affermare senza equivoci ciò a cui egli sta alludendo:

EDIZIONE 1945: p. 132	EDIZIONE 1949: p. 106
<p>LXXI – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.</p> <p>«La liberazione?» disse Berta.</p> <p><b>«Certo,» il vecchio rispose.</b></p> <p>Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi,» soggiunse.</p> <p>[...]</p> <p>«E a chi si rivolgono [i morti]? Ad ognuno o al mondo?»</p> <p><b>«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»</b></p> <p><b>«Ecco,» disse il vegliardo.</b></p> <p>Indicava il punto della città dov'erano le facce loro [...].</p>	<p>LV – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.</p> <p>«La liberazione?» disse Berta.</p> <p>Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi,» soggiunse.</p> <p>[...]</p> <p>«E a chi si rivolgono [i morti]? Ad ognuno o al mondo?»</p> <p>Indicava il punto della città dov'erano le facce loro [...].</p>

Gli insegnamenti del vecchio profeta sono dunque lasciati maggiormente indeterminati, e l'ultima variante rilevata su queste pagine è coerente con questa scelta:

EDIZIONE 1945: p. 159	EDIZIONE 1949: p. 128
<p>«Tu ogni cosa. Sei stata ogni mia cosa, e lo sei.»</p> <p>«Lo sono?»</p> <p>«Sei ogni cosa che è stata e che è.»</p> <p><b>«Anche le montagne?»</b></p> <p><b>«Anche le montagne.»</b></p> <p>«E tua moglie?»</p> <p>«Mia moglie. Mia nonna e mia <b>madre</b>. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie...»</p>	<p>«Tu ogni cosa. Sei stata ogni mia cosa, e lo sei.»</p> <p>«Lo sono?»</p> <p>«Sei ogni cosa che è stata e che è.»</p> <p>«E tua moglie?»</p> <p>«Mia moglie. Mia nonna e mia moglie. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie...»</p>

La ripetizione «Anche le montagne», tolta nella prima parte del dialogo, lascia un po' sospesa e inspiegabile l'affermazione contenuta nell'ultima battuta. La sostituzione di «madre» con «moglie» è invece probabilmente inserita per rafforzare la simmetria con le frasi successive.

EDIZIONE 1945: p. 135	EDIZIONE 1949: p. 109
<p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio; lo vide lacero, le scarpe rotte.  «A casa,» le disse quello.  Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene.  «A casa?»  <b>«Questo è da fare. Non bisogna piangere.»</b>  «E a casa che fare?»  <b>«Sedersi e pensarci su.»</b>  <b>«Questo è da fare?»</b>  <b>«Ognuno nella propria vita.»</b>  <b>«Pensarci su?»</b>  Berta si accorse di continuare a piangere.</p>	<p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio; lo vide lacero, le scarpe rotte.  «A casa,» le disse quello.  Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene.  «A casa?»  «Andare a casa.»  «E a casa che fare?»  Berta si accorse di continuare a piangere.</p>

Sembra dunque che la direzione correttoria all'interno della "storia di Berta" sia volta a rendere indeterminato ciò che nel 1945 si era tentato di esplicitare con maggiore forza. Affermazioni che potevano rappresentare una sorta di insegnamento e che tracciavano – almeno potenzialmente – una direzione di azione morale precisa, ora sembrano essere ridimensionate a causa, forse, di una maggiore problematizzazione a cui le ha nel frattempo sottoposte l'autore.

### 9.5 *La stabilità della storia di Giulaj*

Tenendo conto di quanto si è detto relativamente alla maggiore forza che assumono i nessi temporali nel passaggio dall'edizione del 1945 a quella del 1949, si noterà ora come anche tutta la rigida scansione cronometrica a cui è sottoposta la "storia di Giulaj" nella *princeps* acquisti una evidenza ben più forte all'interno dell'assetto narrativo della nuova redazione.



Infatti, il continuo riferimento alle ore e ai minuti che passano, è drammaticamente insistito fin dalla sequenza narrativa in cui è descritto in che modo sono scelti i cento uomini da condannare a morte. Dal momento in cui il capitano Clemm raggiunge l'ufficio del prefetto Pipino il destino di molti uomini innocenti è segnato dall'avanzare delle lancette dell'orologio. Questa scena, che occupa lo spazio di meno di due capitoli (XCV-XCVI, ed.1945; LXXV-LXXVI, ed. 1949), anticipa la tremenda fine di Giulaj e mostra il modo burocratico e amministrativo con cui è decisa la morte di un centinaio di persone condannate per vendicare le perdite subite tra le file naziste. Queste parti diegetiche non subiscono alcuna modifica nella revisione che conduce alla seconda edizione, ma la nuova strutturazione dei tempi narrativi permette di rileggerle in una diversa prospettiva. Il primo dato evidente è come – spariti i corsivi che ampliano la storia di Berta, facendola risuonare nella mente del protagonista – lo spazio dedicato alla vicenda del venditore di castagne diventi proporzionalmente molto più ingente: essa occupa infatti 50 pagine in entrambe le edizioni, ma la *princeps* contava 264 pagine, mentre la seconda 224.

È il tempo che, nella nuova redazione, sembra divenire il protagonista di questi capitoli. Si osservino le seguenti citazioni:

«[...] Si tratta di fare giustizia entro le diciotto.»  
«Ma perché questa furia? Noi [fascisti] [...] non abbiamo furia. Abbiamo furia noi? Noi non abbiamo furia. La giustizia non deve avere furia.»  
[...]  
«Prego,» disse Clemm, «Non di tratta di questioni.»  
Erano e quattro meno un quarto. Egli si staccò dal polso l'orologio e lo mise vicino ai guanti che aveva posati sul tavolo. «Alle sedici e mezzo,» disse, «bisogna che io vada al San Vittore.»  
(edizione 1945, p. 182 – edizione 1949, p. 146)

Di nuovo, poche righe dopo, le lancette segnano il tempo degli avvenimenti:

Alle quattro e cinque egli [Pipino] non sapeva più che cosa dire e si rivolse con rabbia al suo omiciattolo.  
(edizione 1945, p. 181 – edizione 1949, p. 147)

Erano le quattro e un quarto. Clemm dettò all'omicciattolo la dichiarazione di prelievo degli ostaggi che lui avrebbe firmato.  
(edizione 1945, p. 182 – edizione 1949, p. 148)

Per cinque minuti altercarono [...].  
(edizione 1945, p. 183 – edizione 1949, p. 149)

Clemm si riallacciò al polso l'orologio.  
«Sono in ritardo,» egli disse.  
(edizione 1945, p. 183 – edizione 1949, p. 149)

Dopo un capitolo di stacco sul partigiano Figlio-di-Dio, la ricollocazione del fuoco narrativo su Giulaj si avvia sottolineando nuovamente la dimensione temporale e la simultaneità delle situazioni rappresentate nei precedenti brevi capitoletti:

LXXVII – L'uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a San Vittore verso le tre e mezzo, dopo una telefonata del capitano Clemm ricevuta in caserma dalla Prefettura.  
(edizione 1945, p. 188 – edizione 1949, p. 154)

Da questo punto in poi invece il tempo si ferma: la drammatica fine di Giulaj – lo si è visto in 4.4 – è descritta avendo come metronomo le insistenti domande del capitano nazista. Nulla cambia, dunque, sul piano testuale in queste pagine, tra prima e seconda edizione, eppure la ristrutturazione delle scansioni della materia narrativa, dalla quale sono estromesse le pause dei corsivi, fa sì che tutta la trama diegetica si svolga con maggiore concitazione e che gli unici momenti di “fermo immagine” siano quelli dell'incontro di Berta con i vecchi del parco e della morte di Giulaj, quasi a confermare la loro intrinseca corrispondenza posta sulla “responsabilità di Berta”. Il testo del 1945, in cui prevaleva l'alternanza tra diegesi e commento, appiattiva invece i toni su un unico tempo narrativo, «sul ritmo celere [...] rapidissimo»,<sup>40</sup> lasciando le pause nei soli corsivi.

Tutto ciò conferma, anche per la redazione del 1949, come siano i momenti del discorso dei vecchi profeti e della morte di Giulaj i due centri nevralgici del romanzo: questa centralità non solo resta immutata, ma è anzi rafforzata, rispetto alla prima edizione. Perde invece peso la contemplazione dei morti di largo Augusto, poiché è

---

<sup>40</sup> VITTORINI, aletta sinistra della sovraccoperta, *Uomini e no*, 1945, cit.

venuto meno il muto colloquio di Berta; inoltre, anche le domande del Gracco non si staccano dalla loro funzione di epicedio, poiché il personaggio stesso è depotenziato del proprio valore.

Si diceva però che i corsivi che nella *princeps* seguono la rappresentazione dell'uccisione di Giulaj sono gli unici mantenuti e portati in tondo; il primo di questi porta come *incipit* «*L'uomo si dice*» e, tutti insieme, nell'edizione del 1945 sono i capitoli numerati *CIX-CXIV*, sei capitoli dunque. Nella redazione del 1949 ne sono mantenuti - benché portati in tondo - solo quattro, mancano in particolare *CX* e *CXI*, ossia i capitoli in cui la riflessione di carattere morale si torce in riflessione poetica e soprattutto in un'indagine che coinvolge direttamente la posizione, l'identità e il ruolo dell'*io* narrante. Sono i due capitoli in cui più incerti sono i confini tra l'*io* della finzione e l'*io* dell'autore reale: l'*io* narrante infatti si rappresenta esplicitamente nell'atto di scrivere, non più Spettro-scrittore che entra nella stanza del suo personaggio, ma, dichiaratamente, nel ruolo di creatore del mondo scritto. Egli si rappresenta, fuori dal tempo e dallo spazio della diegesi, in un'altra sua propria stanza. Se, da un lato, nel primo capitolo *CX*, la voce narrante ribadisce i temi che già erano stati posti dallo Spettro, ossia la necessità irriducibile di parlare di quella «*storia d'uomo*» di Enne 2, così vicina alla sua propria storia con una donna; dall'altro, è riaffermata la poetica della partecipazione, poiché l'*io* dichiara di sapere «*quello che è nell'uomo da quello che è in lui*». <sup>41</sup> È inoltre riproposto il conflitto irrisolto tra il sé scrivente e l'altro - il personaggio partigiano - che *fa*, agisce, spara; e ancora, con il capitolo *CXI*, è rappresentata l'emergere di una acerba consapevolezza da parte dell'autore reale, che non può di fatto autorappresentarsi all'interno del mondo *ficto*, senza che questa autorappresentazione deformi la sua immagine e lo renda inevitabilmente *un altro*, senza, cioè, che l'ingresso del suo *io* individuale si trasformi in un *io* scritto, diverso e distante dalla sua propria identità umana:

*CXI* - [...] *Basta che io dica una cosa concreta di me, e sono in un altro.*

---

<sup>41</sup> Edizione 1945, p. 213.

*Se io dico LA MIA STANZA, io sono in un altro. Mi attribuisco l'atto materiale di scrivere? Dico IO SCRIVO? Ebbene, sono in un altro. E anche se dico semplicemente IO sono in un altro.*  
(edizione 1945, p. 214)

Di tutto ciò, nella nuova edizione del 1949 non resta traccia.

I due capitoli sono stati tolti poiché portano avanti quella riflessione metaletteraria e morale che è stata considerata esorbitante, nel momento della revisione del romanzo. Tale scelta è ovviamente coerente con l'eliminazione tutti gli altri corsivi consonanti per temi e intonazione a quelli appena citati. Tra i capitoli che nel testo del 1945 compongono questa sequenza di corsivi, sono dunque portati in tondo solo quelli che propongono direttamente un commento alle vicende appena narrate e che insistono sul mostrare come il male appartenga inevitabilmente e intrinsecamente all'uomo, e quindi come l'umanità non si divida tra *uomini e non uomini*.

Si deve però aggiungere che, fin dall'edizione del 1945, all'interno dei capitoli impostati come un vero e proprio commento e mantenuti nel 1949, (*CIX, CXII e CXIV*, ed. 1945; *LXXXVIII, LXXXIX e XCI*, ed. 1949), ne era già presente uno (*CXIII*, ed. 1945; *XC*, ed. 1949), che introduceva nelle pause didascaliche una scena con il dialogo tra El Paso e i gerarchi fascisti, continuamente interrotta dall'ingerenza di alcune notazioni della voce narrante. Se nella *princeps* appariva quasi come una stonatura la presenza di questo "dialogo con didascalia" in uno spazio corsivo, nella seconda edizione, invece, grazie alla trasposizione dei brani in tondo, sono proprio questi passaggi narrativo-didascalici a rendere meno incongruente l'intrusione di un *io*, che fino a quel momento non era mai comparso all'interno della compagine narrativa.

Essendo sparita, nella seconda edizione, tutta la complessa questione delle interferenze autobiografiche e metanarrative, l'intrusione dell'*io* narrante sul piano diegetico si presenta come la più classica delle manifestazioni della presenza del narratore, nel momento in cui ha bisogno di giudicare e interpretare quanto è stato fino a poco prima solo rappresentato. La posizione morale del narratore da implicita diviene esplicita e dichiarata, affidata dunque non solo alle tecniche di rappresentazione, all'aggettivazione, all'utilizzo di metafore e similitudini, all'angolo di messa a fuoco dell'azione o all'indiretto libero, non unicamente all'impostazione stilistica, insomma.

Nel capitolo *XC* (1949), infatti, per la prima volta, la voce narrante si propone nel ruolo dell'osservatore di quanto sta avvenendo tra El Paso e i tedeschi e propone un

controcanto alle battute pronunciate dal partigiano infiltrato. Da una parte questo serve, ancora una volta, a dimostrare la sostanziale estraneità dell'*io* narrante da tutta una serie di compromissioni:

Niente al mondo potrebbe farmi essere, in questo momento, coi tedeschi. [...]  
El Paso invece è con loro. Partecipa al festino, brinda con loro.  
«Che è questo?» dice.  
[...]  
«Non è qualcosa?» dicono i tedeschi.  
«*Es nada,*» egli dice.  
Dice che è niente. Che è niente il vino del Reno, niente l'aragosta della piccola cena, niente la sala con le luci [...].  
(edizione 1945, p. 218, in *corsivo* – edizione 1949, p. 181)<sup>42</sup>

Dall'altra, porre il quesito su ciò che appartiene o meno all'uomo conduce ad un altro fondamentale interrogativo:

Egli sta con loro, gioca con loro, e noi dobbiamo dire che un nostro è come loro. Forse potrebbe dare uno di loro ai nostri cani. Potrebbe?  
Forse potrebbe. E noi possiamo anche adoperare le armi loro. Non essere semplici, voglio dire. Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> E la premessa a questo problema era stata chiaramente posta in apertura di capitolo, con lo scopo di complicare l'indagine su ciò che sono il male e il bene nell'uomo:

XC – È nell'uomo?  
Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non faremmo; e che noi diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito di noi stessi. Possiamo mai saperlo?  
Anche dalla parte nostra abbiamo uomini dei quali diciamo solo dal vederli.  
El Paso, per esempio. Raccontiamo di lui, ma nulla che diciamo di lui è patito in noi, già in noi, non soltanto veduto e detto.  
(edizione 1945, p. 218, in *corsivo* – edizione 1949, p. 180)

<sup>43</sup> Si veda al proposito la risposta affermativa data da Vittorini alla seguente domanda: «Insomma, ciò che si può perdonare meno al mondo capitalista, alla controrivoluzione, è di costringerci ad usare contro di esso le sue stesse armi? / Appunto.»; tale quesito è stato posto a Vittorini durante un'intervista fatta in Francia e pubblicata a cura di Jean Gratien (pseudonimo di DIONYS MASCOLO) e EDGAR MORIN, in «Les lettres françaises» del 27 giugno 1947 (pp. 1 e 7) e tradotta poi parzialmente su «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3. Ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453 e in ELIO VITTORINI, *Cultura e*

Non essere uomini? Non essere nell'uomo?  
(edizione 1945, p. 221, in *corsivo* – edizione 1949, p. 183)

L'aver tolto, dunque, i due capitoletti corsivi “divaganti” e avere portato tutta la sezione corsiva della *princeps* in tondo, ha avuto senz'altro come risultato quello di rendere più compatta ed evidente la riflessione sulla posizione dell'individuo di fronte a chi compie il male e di fronte al male che cova dentro ognuno.

L'ultimo capitoletto di questa sezione è, infatti, inequivocabile nel suo contenuto morale. Poteva forse essere meno chiaramente percepito, all'interno della massa delle riflessioni portate nei corsivi, ma nella nuova collocazione data dalla redazione del 1949, il suo contenuto risuona chiaro e distinto, proprio perché portato sullo stesso “piano di realtà” che i tondi rappresentano. Non è più un controcanto, una voce lontana, che vuole spiegare meglio le cose, ma entra a pieno diritto nello spazio romanzesco dell'azione. La voce dell'*io* narrante non è più, quindi, una voce fuori campo, ma si inserisce nel territorio della diegesi, con una potenza che invece i corsivi attenuavano, perché programmaticamente separati. Si cita solo un esempio:

XCI – Questo è il punto in cui sbagliamo.  
Noi presumiamo che sia nell'uomo soltanto quello che è sofferto, e  
che in noi è scontato.  
[...]  
Noi non pensiamo che agli offesi.  
[...]  
E chi ha offeso che cos'è?  
Mai pensiamo che anche lui sia l'uomo. Che cosa può esser  
d'altro?  
(edizione 1945, pp. 221-222, in *corsivo* – edizione 1949, pp. 183-  
184)

È dunque possibile affermare, alla luce di quanto detto fin qui, che tutti i tagli operati alla redazione testuale del 1945 abbiano 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

---

*libertà. Saggi, note, lettere, da «Il Politecnico» e altre lettere*, introduzione di RAFFAELE CROVI, Torino, Arago, 2001, pp. 254-253. Nella redazione francese è presente in EDGAR MORIN, *Autocritique*, Paris, Juillard, 1959, pp. 265-274.

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

L'autore in questo modo propone una nuova idea di testo che si distanzia nettamente dall'originaria ipotesi narrativa emersa dall'analisi delle prime carte manoscritte. Vittorini, infatti, cinque anni dopo l'ideazione del testo di *Uomini e no*, decide di mutilarlo proprio laddove l'ispirazione era sorta, in quella struttura a *doppio tempo* tipograficamente accentuata, che è prevista fin dai primi fogli autografi appartenenti alla prima fase di stesura del romanzo.

Inoltre: mentre nel procedere della rielaborazione manoscritta del testo del 1945, Vittorini avanza aggiungendo momenti di lirismo dove inizialmente non ce n'erano – il caso più evidente è la sostituzione di Selva con i vecchi del parco – nella trasformazione del testo per la nuova edizione del 1949, non torna su questi passi, ad alta valenza simbolica, ma taglia di netto uno dei due perni che avevano sostenuto l'impalcatura del romanzo fin dai primi momenti della sua genesi. La revisione che era stata attuata alla “storia di Berta” non è, invece, come si visto, contraddetta nel 1949. Infine, si noti come 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.<sup>44</sup> 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, come si è visto attraverso quanto è stato fin qui citato, e tendenzialmente limitate sul piano delle implicazioni semantiche e assiologiche che portano con sé.

Quello che testimonia l'edizione del 1949 è una evidente abdicazione a una intera serie di temi e motivi che erano invece posti all'origine della genesi del testo: Vittorini non ha operato una sottile revisione di tipo linguistico o stilistico; ma ha cancellato la riflessione sul ruolo dell'intellettuale e della scrittura letteraria di fronte alla Storia.

---

<sup>44</sup> Unico caso in cui questo non accade è il capitolo LXV (ed. 1949), in cui è eliminata una parte del dialogo tra Berta e Enne 2 e le fondamentali battute: «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.» / «Vedere i morti?» / «Vedere i nostri morti.» (p. 157, ed. 1945 – p. 127, ed. 1949).

## 9.6 *Il finale dissuggellato*

Dopo che per più di una cinquantina di pagine – sia nella *princeps* sia nella seconda edizione, come si è detto – la narrazione era stata interamente dedicata alle azioni dei burocrati fascisti e dei gerarchi nazisti, e alla morte di Giulaj, il fuoco diegetico torna su Enne 2.

Il brano di ripresa è quello in cui si afferma che il protagonista è stato riconosciuto dopo un tentativo di attacco alla caserma di Cane Nero. Ovviamente, in coerenza con l'espunzione del capitolo corsivo *XLII* della *princeps*, in cui si dichiarava apertamente che Enne 2 era un intellettuale, nell'avvio del capitolo qui considerato è eliminata la frase, aggiunta dall'autore in prime bozze insieme all'"Allegato A", in cui si ripeteva la connotazione professionale del protagonista.<sup>45</sup>

EDIZIONE 1945: p. 223	EDIZIONE 1949: p. 187
[Il Gracco] Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta in cui poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. <b>Non era un intellettuale? Lo rimettessero a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina, e certo sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuol morire: come ci occorreva.</b>	[Il Gracco] Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta in cui poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Lo mettersero a un altro lavoro.

Con questo capitolo si entra nell'ultima parte del romanzo. Si porti però l'attenzione alla durata complessiva delle azioni narrate:

---

<sup>45</sup> Si ricorda che è l'"Allegato A" a portare il testo del capitolo *XLII*.



- primo giorno: Enne 2 incontra Berta («era una mattina nell'inverno»),<sup>46</sup> si rifugiano a casa di Selva e alle «undici»<sup>47</sup> si salutano; poi «alle dodici meno un quarto» Enne 2 «si ferma davanti a un'edicola»,<sup>48</sup> incontra Lorena che gli passa la pistola; a mezzogiorno lui e i compagni attaccano la macchina che trasporta il capo del tribunale delle S.S.; l'azione è rapidissima e in poco tempo Enne 2 si trova solo nella sua stanza;
- secondo giorno: la mattina Lorena sale da Enne 2 e si trattiene per un tempo indefinito; «alle cinque»<sup>49</sup> Enne 2 ha il ritrovo con i compagni per concordare i dettagli dell'azione contro il tribunale; «tra le nove e mezzanotte»<sup>50</sup> i partigiani attendono l'ora dell'attacco; «alle undici e mezzo»<sup>51</sup> Figlio-di-Dio esce dall'albergo delle S.S. e raggiunge il gruppo di Enne 2; la battaglia si svolge rapida intorno alla mezzanotte (ancora più rapida è la sua rappresentazione, due capitoletti, lo stesso spazio dedicato alla prima); Enne 2 si ripara poi insieme a El Paso;
- terzo giorno: la mattina Berta torna da Selva; va poi in largo Augusto, vede i morti e di nuovo cerca Selva, non la trova e si rifugia al parco Sempione dove incontra i due vecchi; tutto questo avviene prima dell'ora di pranzo, perché quando Berta torna in largo Augusto, ai militi stanno servendo il rancio. Mentre i militi stanno mangiando, Giulaj viene catturato ed Enne 2 trova Berta tra la folla; insieme vanno a casa di lui, dovrebbero pranzare insieme («Prepariamoci da mangiare»),<sup>52</sup> ma Berta vuole tornare dal marito: i due si separano subito; tutta la vicenda in prefettura e l'uccisione di Giulaj si risolvono nel pomeriggio;

A questo punto si crea uno stacco temporale non definito:

XCII – Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero.  
(edizione 1945, p. 223 – edizione 1949, p. 187)

---

<sup>46</sup> Edizione 1945, p. 5; edizione 1949, p. 5.

<sup>47</sup> Edizione 1945, p. 24; edizione 1949, p. 24.

<sup>48</sup> Edizione 1945, p. 25; edizione 1949, p. 25.

<sup>49</sup> Edizione 1945, p. 49; edizione 1949, p. 37.

<sup>50</sup> Edizione 1945, p. 55; edizione 1949, p. 45.

<sup>51</sup> Edizione 1945, p. 82; edizione 1949, p. 67.

<sup>52</sup> Edizione 1945, p.159; edizione 1949, p. 129.

Da lì in avanti questa è la scansione della durata degli avvenimenti:

- primo giorno: Lorena sale in casa di Enne 2 con il giornale in mano, insiste perché lui si allontani da Milano; arrivano le visite di altri compagni che durano tutto il giorno; Lorena torna e passa con lui la notte, vegliandolo (dialogo sul senso della resistenza);
- secondo giorno: Lorena se ne va all'alba; lo raggiungono di nuovo altri compagni, sempre tentando di convincerlo ad andarsene; nel pomeriggio il tabaccaio denuncia l'abitazione di Enne 2 ai militi fascisti; il giovane operaio va ad avvertire Enne 2 del pericolo; l'operaio torna che ormai è notte per chiedere di aiutare e come diventare anche lui «in gamba»; durante la notte Enne 2 muore uccidendo Cane Nero;
- terzo giorno: data l'ellissi narrativa sulla morte di Enne 2 non è possibile sapere quanto tempo trascorra fino alla mattina in cui il giovane operaio parte insieme a Orazio e Metastasio. Dal punto di vista strutturale, però conta il fatto che con quest'ultima scena si sia all'alba di un *terzo* giorno.

È dunque evidente è come la struttura romanzesca occupi una campata di 3+3 giorni: la minima distanza temporale dell'ultimo giorno da quello in cui Enne 2 muore è coerente con la funzione di conclusione che svolge il gruppo di capitoletti finali, in cui il nuovo protagonista è il giovane operaio.

Alla simmetria temporale degli avvenimenti non corrisponde però la stessa simmetria del tempo del racconto. Anche nella seconda redazione del testo del 1949, nonostante siano tolti gran parte dei corsivi,<sup>53</sup> la proporzione della distribuzione del testo resta la stessa: con la pagina 222 della *princeps* e con la pagina 185 della seconda edizione si chiude il terzo giorno della prima parte di romanzo; 42 pagine di testo restano poi nell'edizione del 1945 fino alla conclusione, mentre ne restano 38 nell'edizione del 1949. È chiaro dunque, anche solo da un punto di vista meramente quantitativo, come tutti gli interventi effettuati dall'autore nel passaggio alla nuova redazione incidano molto di più sull'assetto della prima parte che sulla seconda e, all'interno di questa, le modifiche incidano unicamente sulla storia di Berta e su quella del suo rapporto con Enne 2, poiché

---

<sup>53</sup> Si segnala che i capitoli corsivi dilatano soprattutto il tempo dei primi tre giorni, dato che nella seconda parte del romanzo la sezione in corsivo è una sola, composta da tre capitoletti.

la sezione dedicata a Giulaj resta identica nel passaggio tra le due edizioni e anche i corsivi messi a suo commento sono mantenuti. Resta poi evidente come tutto ciò che emerge dalla prima parte condiziona inevitabilmente la lettura dei capitoli posti a conclusione.

Ora che è chiara la distribuzione della materia testuale nella prima e nella seconda edizione, se si considerano solo le parti puramente diegetiche – quelle composte in tondo nel 1945 e interamente riproposte nel 1949 – è possibile rivolgere anche alla struttura compositiva di *Uomini e no* una delle affermazioni contenute nello studio di Maria Corti sul neorealismo<sup>54</sup> e riferita principalmente as raccolte di racconti:

quello che [...] rimane tipico di tali raccolte di racconti dell'epoca neorealistica, ereditato dai testi della clandestinità, è la tendenza a una narrazione insieme unitaria e *plurifocale*, con personaggi moltiplicabili all'infinito in quanto rappresentano una collettività, costituitasi [...] per combattere [...].<sup>55</sup>

Questa affermazione, nel caso di *Uomini e no*, è valida solo per quanto riguarda i personaggi partigiani, per tutto ciò che concerne la vita pubblica del protagonista, per Selva e Lorena, ma non per Berta. Ad ogni modo le considerazioni di Maria Corti sono un commento valido al romanzo vittoriniano:

la nozione di raccolta conta anche nella prospettiva dei generi letterari: è qualcosa che tende a colmare, entro il genere racconto, l'assenza spiacevole riscontrata nel genere epico; si tenta cioè di realizzare la meravigliosa prospettiva della corallità attraverso il concatenamento dei singoli blocchi o macrosequenze narrative, i brevi racconti appunto.<sup>56</sup>

Per il testo ideato a ridosso del 1945 è una valutazione assolutamente condivisibile, sia per il fatto che l'autore – come si è visto attraverso l'analisi delle note introduttive scritte per l'antologia *Americana* – con il romanzo resistenziale stava tentando di costruire una nuova forma di narrazione epica, sia perché era stato Vittorini stesso a proporre una

---

<sup>54</sup> Sulla posizione di *Uomini e no* all'interno del neorealismo si dirà nei prossimi capitoli.

<sup>55</sup> CORTI, *Neorealismo*, cit., p. 49.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 50.

pubblicazione, sotto forma di racconto autonomo, di alcuni capitoli di *Uomini e no*: il 13 maggio 1945 (mentre erano in lavorazione le prime bozze della *princeps*), infatti, sull'edizione dell'Italia settentrionale dell'«Unità» è pubblicato il racconto dal titolo *Scelti per la fucilazione*, corrispondente ai capitoli CII-CIII (pp. 195-199) della prima edizione e LXXXI-LXXXII (pp. 161-165) della seconda.<sup>57</sup>

Lo stessa “storia di Giulaj” potrebbe essere letta come un racconto lungo interamente autonomo, del tutto slegato dalla presenza di Enne 2 e dei suoi compagni partigiani. L'interconnessione tra la vicenda del venditore di castagne e la scelta di Berta è, inoltre, un'interpretazione risultante dalla sovrastruttura romanzesca, che suggerisce di introdurre una prospettiva di sistema tra i personaggi. Le azioni compiute da Berta non condizionano, infatti, per nulla, sul piano delle cause e degli effetti puramente diegetici, ciò che accade a Giulaj: la relazione tra le due storie – lo si è detto – ha alla sua base solo l'analisi della contemporaneità, sulla linea del tempo della storia, tra l'ingnavia di Berta e la cattura di Giulaj.

A sua volta la storia di Berta e Enne 2 potrebbe essere sottratta alla vicenda partigiana e, anche, alla presenza di Lorena: non ci sono scambi o intersezioni attanziali tra i vari ambiti, se non si considerano i capitoli corsivi.

Tornando all'insieme dei capitoli che si aprono con il riconoscimento di Enne 2 da parte delle autorità fasciste, si vede come la nuova redazione della seconda parte del romanzo separi nettamente i capitoli in cui Enne 2 dialoga con Lorena e con i compagni, da quelli in cui egli viene denunciato dal tabaccaio, viene avvertito del pericolo dal giovane operaio e in un nuovo incontro con uno dei suoi compagni, Barca Tartaro, viene a sapere che è stato dato «un uomo ai cani» e in che modo è stato poi vendicato da Figliodi-Dio e El Paso. Il protagonista, dunque, era rimasto all'oscuro di quanto era accaduto a Giulaj: dopo l'abbandono di Berta, di Enne 2 è detto solo, sinteticamente, che egli ha partecipato all'azione in cui è stato riconosciuto, l'ellissi temporale che è presente tra i primi tre giorni e i secondi tre è anche un'ellissi diegetica sulle azioni del protagonista. Quando il fuoco torna su di lui, il suo destino si è già compiuto.

La lunga sezione che nella *princeps* comprende venti capitoli, da CXV a CXXXV, viene spezzata, nel testo del 1949, in due gruppi, XCII-CII (11 capitoli) e CIII-CXII (9

---

<sup>57</sup> Sono gli episodi in cui Cane Nero sceglie all'interno delle celle chi sarà condannato: si concludono con il «Viva!» degli uomini caricati sul camion.

capitoli). In questo modo è meglio percepibile come la scelta di sacrificio di Enne 2 sia raggiunta in due tempi: un primo in cui si affronta il nodo morale delle possibilità della resistenza, attraverso il colloquio con Lorena; il secondo in cui, mentre si mette in moto l'ingranaggio che sta per avvolgere il protagonista – ossia la denuncia del tabaccaio ai fascisti dell'indirizzo a cui abita –, gli incontri con il compagno Barca Tartaro e poi con il giovane operaio mostrano, rispettivamente, prima quale è stata la conclusione della “storia di Giulaj” e le scelte di sacrificio compiute da Figlio-di-Dio e da El Paso; poi la possibilità di avere un erede che possa continuare la lotta nella direzione che è impedita a Enne 2. È la possibilità di “passare il testimone” al giovane operaio che porta il protagonista a scegliere definitivamente la propria morte. Entrambi questi due macro capitoli sono caratterizzati – come era stato sottolineato in 5.1 – dalla massiccia introduzione di indiretti liberi focalizzati sul protagonista. Dalle modalità di rappresentazione dei primi tre giorni, a quelle impiegate per raccontare il seguito del romanzo è proposto un ampio scarto, che nell'edizione del 1945 non era così percepibile, proprio per la presenza dei corsivi che mostravano un'introspezione, benché presentata con la tecnica particolare, ben descritta da Bruno Falchetto:

la situazione psicologica vissuta dal protagonista non viene fatta oggetto di analisi, quanto di una drammatizzazione che – trasfigurandosi simbolicamente – ne pone in risalto alcuni motivi fondamentali (si pensi, per esempio, al tema della solitudine e alla relativa immagine del «deserto»).<sup>58</sup>

La focalizzazione in questa seconda parte del romanzo si stringe, dunque, sul protagonista. Considerando il testo del 1945, la novità risiede nel fatto che si passa dalla rappresentazione mediata dallo Spettro dei pensieri di Enne 2, alla comparsa di pensieri e domande indirette libere negli spazi narrativi composti in tondo. Nella prima edizione non si percepisce quindi la novità della proposta di riflessioni interiori di per sé, quanto la novità della loro collocazione negli spazi romanzeschi diegetici. Nella seconda edizione del 1949, invece, “il punto di vista di Enne 2”, la comparsa dei movimenti della sua

---

<sup>58</sup> FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 168. La questione della drammatizzazione è ben evidente se si pensa come essi assorbano l'abbozzo di testo teatrale *Atto primo*. Inoltre, dopo quello che si è detto a proposito del «concatenamento di singoli blocchi o macrosequenze narrative» (CORTI, *Neorealismo*, cit., p. 50) che condizionano la forma romanzo e alla cui base c'è la forma racconto, è chiaro quale diversa origine o almeno influsso “di genere” abbiano i capitoli tondi e quelli corsivi.

mente, delle sue *intermittences du cœur*, risultano quasi una novità assoluta: prima di questi capitoletti non ci sono momenti in cui la focalizzazione è posta sul partigiano protagonista, portando la sua specifica percezione e visione delle cose. Non ci sono infatti passaggi che propongono il suo pensiero fuori dal discorso diretto e fuori dalla mediazione descrittiva del narratore. Il primo indiretto libero focalizzato su Enne 2 è a pagina 146 nell'edizione del 1945 e a pagina 120 nell'edizione del 1949: quando Enne 2 sente dire che l'uomo con le pantofole è «uno di stanotte», egli reagisce pensando o dicendo fra sé e sé: Uno di stanotte?<sup>59</sup>

Mentre però nella prima redazione testuale ampio spazio era dato lungo tutto il romanzo, attraverso i corsivi, alla rappresentazione dell'interiorità del protagonista, nella seconda edizione è solo con i capitoletti che precedono la sua morte che essa predomina. Occorre però dire che nei corsivi della *princeps*, quando non è rappresentata una scena in cui Enne 2 è protagonista bambino (scena in ogni caso creata dallo Spettro che “prende per mano” il personaggio), ciò che domina è l'*io* narrante, che liricamente monologa o saggisticamente argomenta – come si è già detto. Anche in questi spazi, dunque, Enne 2 non è affatto rappresentato in presa diretta, ma, anzi, paradossalmente, egli arretra ulteriormente, dato che alla sua figura è sovrapposta l'identità dell'*io* scrivente.

La lente d'ingrandimento del discorso indiretto libero, dunque, è uno strumento che in entrambe le redazioni testuali, quella del 1945 e quella del 1949, è portato sul protagonista solo nei momenti estremi in cui egli sta maturando la decisione di accettare su di sé la morte. La loro efficacia è però senz'altro maggiore nella seconda edizione, dato che – appunto – fino a quel momento l'interiorità di Enne 2 era stata evitata.

A questo punto non resta che considerare i capitoletti finali, nei quali è rappresentato il rito di passaggio del giovane operaio. I capitoli sono identici ai rispettivi della *princeps* tranne che per le ultime righe del finale, in cui l'autore torna alla redazione che aveva previsto sul manoscritto, inserita nelle prime bozze e poi li tagliata:

---

<sup>59</sup> Le virgolette che segnalano la citazione sono state qui omesse per non creare confusione con il discorso diretto legato.

CARTA 59	BOZZE: colonna 160	EDIZIONE 1945: p. 264	EDIZIONE 1949: p. 224
<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>«Che cosa?»</p> <p>«Essere in gamba.»</p> <p>Orazio rise.</p> <p>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p><del>«Che cosa?»</del></p> <p><del>«Essere in gamba.»</del></p> <p><del>Orazio rise.</del></p> <p><del>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</del></p> <p style="text-align: center;">FINE</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p style="text-align: center;">FINE</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>«Che cosa?»</p> <p>«Essere in gamba.»</p> <p>Orazio rise.</p> <p>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</p> <p style="text-align: center;">FINE</p>

Occorre considerare che sull'interpretazione del finale si rifrangono non solo l'aggiunta delle battute previste fin dalla redazione manoscritta, ma anche le varianti apportate agli incontri di Berta con i vecchi del parco e il taglio operato all'interno della sua ultima conversazione con Enne 2. Mentre queste parti sono depotenziate della loro carica morale e rese più ambigue, più problematiche (con le molte domande che nel 1949 restano senza risposte), il finale subisce il procedimento contrario: da implicito e allusivo (*suggellato*) è reso esplicito. Purtroppo, però, questa maggiore evidenza di contenuti etici, di solidarietà e umanità, limita la possibilità di inserire sulle frasi conclusive considerazioni di tipo esistenziale e universale, portandole invece su un piano più concretamente umano, in parte, qui sì, forse anche ideologico, di coscienza di classe, per cui ciò che se ne ricava resta nei termini un po' limitativi di una buona e condivisa morale, fondata sul rispetto dell'uomo. In questo modo salta l'eco che, invece, nel 1945, risuonava chiaro e forte, delle parole del vecchio del parco, per cui è dai morti che «dobbiamo imparare»<sup>60</sup> e imparare la liberazione, quella anche di ognuno con se stesso.

<sup>60</sup> Edizione 1945, p. 131; edizione 1949, p. 105.

La tensione all'universale nella redazione del 1949 è, dunque, sistematicamente ridotta, sia con la soppressione dello «slargamento in evocazione poetica» dei corsivi, sia attraverso queste varianti più puntuali. La costruzione del “romanzo-documento” è così pienamente realizzata.



## CONCLUSIONI. SGUARDO DA UN ALTRO PAESE

### *Le manifeste de l'humanisme révolutionnaire*

A conclusione di questo lungo percorso condotto tra la ricostruzione della genesi del testo di *Uomini e no*, l'interpretazione delle sue varianti compositive, la descrizione della forma della sua prima edizione; tra la ricerca della poetica che ne è a sostegno, l'indagine sulla sua problematica ricezione, lo studio dell'evoluzione dell'idea di letteratura del suo autore e, infine, l'analisi delle modifiche subite dal testo per la seconda edizione del romanzo, si ritiene che uno "sguardo dall'esterno" possa essere utile a dare una valutazione complessiva di tutti questi fattori che costituiscono la storia del romanzo e della sua accoglienza e trasformazione durante la seconda metà degli anni Quaranta.

Si recuperano, dunque, in queste ultime pagine, gli accenni fatti nel corso degli ultimi due capitoli al ruolo che Vittorini ebbe nel dibattito politico e culturale del dopoguerra francese, tra la prima edizione di *Uomini e no* del 1945 e la seconda del 1949, più precisamente tra la primavera del 1946 e quella del 1948. Per comprendere in che modo Vittorini si sia conquistato un'attenzione da parte francese e in che modo egli abbia raggiunto in Francia un'autorevolezza morale e politica, occorre ripercorre sinteticamente la storia delle traduzioni dei suoi romanzi maggiori (i primi ad essere conosciuti all'estero).

*Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* sono fra i primi testi di un'Italia antifascista che giungono in Francia. A fare da tramite sono le traduzioni, disponibili già durante la guerra e immediatamente dopo, diffuse tra circoli di resistenza belgi e svizzeri: in particolare *Conversazione* è tradotto in Belgio nel 1943<sup>61</sup> e *Uomini e no* in Svizzera nel 1945, poco dopo la pubblicazione della *princeps*.<sup>62</sup> Il fatto che queste traduzioni fossero conosciute dai lettori francesi (benché in un ambiente ristretto)<sup>63</sup> è confermato dalla nota che Vittorini antepone alla prima ufficiale edizione francese di *Uomini e no*, ritradotta per Gallimard da Michel Arnaud, nel 1947:<sup>64</sup>

*Uomini e no*, le titre italien de ce roman, signifie exactement que nous, les hommes, pouvons aussi être des «non hommes».

C'est dire que ce titre vise à rappeler qu'il y a, en l'homme, de nombreuses possibilités inhumaines. Mais il ne divise pas l'humanité en deux parties : dont l'une serait tout humaine et l'autre tout inhumaine. Le titre français, *Les hommes et les autres*, implique par contre une telle division et change quelque peu le sens du livre. Mais ce titre, adopté pour l'édition suisse d'une traduction qui a précédé la nouvelle traduction qui fait l'objet de la présente édition, ce titre est maintenant celui sous lequel la critique française connaît ce livre : on a donc dû le conserver pour éviter que naissent des malentendus sur l'identité de l'œuvre. Mais l'auteur tient à prévenir le lecteur que ce titre, bien que sonnant bien, est un titre erroné.

E.V.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> ELIO VITTORINI, *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par PIERRE GILSON DE ROUVREUX, préface de LO DUCA, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1943.

<sup>62</sup> ELIO VITTORINI, *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par A. et B. MASTRANGELO, Genève, Éditions du Continent, 1945.

<sup>63</sup> «Le premier ouvrage, paru en Italie sous forme de feuilleton dans une revue antifasciste [«Solaria»] à partir de 1937, puis édité en 1941, avait en effet eu un écho dans les cercles résistants belges et été publié par une maison d'édition bruxelloise. Le livre avait également retenu l'attention de résistants français puisque René Tavernier, depuis Lyon, en signale l'existence dans un numéro de *Confluences*. Mais en France, à la différence de ce qui s'est passé par la Belgique puis en Suisse, l'édition des deux romans de Vittorini n'est pas spontanée. Aussi, en l'absence de toute œuvre de l'écrivain publiée par une maison française en 1945, ce dernier demeure encore largement méconnu du public français.», OLIVIER FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 242.

<sup>64</sup> ELIO VITTORINI, *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1947.

<sup>65</sup> VITTORINI, *Les hommes et les autres*, Gallimard, cit., p. 8. Cfr. anche la lettera di Elio Vittorini a Michel Arnaud – Milano, 7 luglio 1947, in VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 124.

*Uomini e no* è, però, proposto al pubblico francese, in anteprima rispetto alla traduzione Gallimard, attraverso la rivista «Les lettres nouvelles»<sup>66</sup> che, il 4 gennaio 1946, presenta in prima pagina, su tre lunghe colonne, la traduzione di una parte del romanzo.<sup>67</sup> In questa sede Vittorini è presentato come membro del Comitato militare della Resistenza di Milano.

All'anticipazione dei capitoli di *Uomini e no*, segue nella rivista «Action», direttamente legata al PCF, nel marzo 1946, poche settimane prima dell'arrivo dello scrittore italiano a Parigi, una *présentation d'Elio Vittorini*, scritta da Claude Roy,<sup>68</sup> nella quale si leggono le seguenti parole:

Avec Elio Vittorini, l'Italie fait sa rentrée magnifique dans le grand domaine du roman occidental. Avec *Les hommes et les autres* (*Uomini e no*),<sup>69</sup> un récit vient témoigner au tribunal de la haute littérature, pour cette Italie déchirée, révolutionnaire et debout qui réclame aujourd'hui sa place entre les peuples.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> «“Grand hebdomadaire Littéraire, Artistique et Politique.” Organe du comité national des écrivains français adhérent au front national.», così recita il frontespizio del giornale.

<sup>67</sup> ELIO VITTORINI, *Les hommes et les autres*, «Les lettres françaises», 4 janvier 1946, pp. 1 e 3. Il testo tradotto corrisponde ai capitoli IV-XVII della prima edizione Bompiani (pp. 9-30), a cui sia la traduzione svizzera che quella presente sul settimanale fanno riferimento. Non è escluso che il settimanale riprendesse direttamente il testo svizzero, dato che la nuova traduzione francese per Gallimard sarà compiuta da Michel Arnaud l'anno dopo.

<sup>68</sup> CLAUDE ROY, *Présentation d'Elio Vittorini*, «Action», n. 81, 22 mars 1946, pp. 12-13. Claude Roy, giornalista e critico letterario, membro del partito comunista fin dagli anni della resistenza, membro del Comité National des Écrivains (CNE), mantiene ancora, a questa altezza cronologica, un legame con la direzione del Partito, anche se in una posizione critica. Egli è stato tra i primi a incontrare i testi vittoriniani: «Je ne sais plus qui me rapporta de Belgique, à la fin de 1943, l'édition bruxelloise de *Conversation en Sicile*. J'en avais à peine lu quelques pages, et j'étais sûr déjà : cet inconnu [l'auteur] était de “nôtres”», CLAUDE ROY, *Nous*, Paris, Gallimard, 1972, p. 197. Roy divenne poi uno dei più cari amici di Vittorini e si segnala, come fu proprio lui ad accompagnare lo scrittore italiano nel quartiere Saint-Germain, dopo averlo incontrato al CNE, nel maggio 1946, dove conobbe molti degli intellettuali legati alla casa editrice Gallimard. A testimonianza del loro stretto legame si può segnalare la presenza di numerose lettere contenute nella raccolta VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., la quale è preziosa per la ricostruzione dei rapporti anche con gli altri intellettuali francesi citati all'inizio del capitolo 9 (si veda in particolare la nota 10).

<sup>69</sup> Roy cita l'edizione svizzera.

<sup>70</sup> ROY, *Présentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12. Più tardi, nella propria autobiografia intellettuale, Claude Roy ricorderà la lettura di *Uomini e no* con le seguenti parole: «C'était un très grand livre aussi, une méditation de silence et de patience, dans le bruit et la fureur de Milan [...] la génération de ceux qui étaient nés sous le fascisme, avaient été élevés par lui [Vittorini], avait tout seul réinventé un antifascisme de l'intérieur», ROY, *Nous*, cit., p. 199.

L'articolo di Claude Roy è il primo di una lunga serie: dal 1946 al 1948 gli scritti dedicati a Vittorini, ai suoi testi e al suo ruolo nel dibattito letterario e politico italiano sono molti e rilevanti.<sup>71</sup>

Agli inizi del 1946, però, è l'attenzione alla narrativa dell'autore a predominare, dato che i suoi romanzi sono tra i pochi testi che possono dimostrare come la produzione letteraria italiana sia rimasta fertile, vivace e combattiva, nonostante le rigide limitazioni poste dal regime fascista. I primi romanzi di riferimento sono *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*, i quali – a differenza delle tante testimonianze del periodo della dominazione fascista, della guerra e della Resistenza, che giungono oltralpe sotto forma di diario, di biografia, di corrispondenza, di cronaca – propongono una rielaborazione propriamente letteraria degli anni e delle esperienze tra fascismo e guerra.<sup>72</sup> Mentre *Conversazione in Sicilia* porta con sé l'eco della censura subita durante la pubblicazione a puntate su «Solaria» (ed è visto da uno dei maggior mediatori culturali tra Italia e Francia, Maria Brandon-Albini, come un «chef-d'œuvre de la littérature narrative actuelle»<sup>73</sup>), *Uomini e no* racconta ai francesi come anche in Italia ci sia stata una lotta interna contro la dittatura di Mussolini, permettendo dunque di inserire «le Beau Pays» nel movimento rivoluzionario di respiro europeo. Vittorini viene, quindi, subito considerato «l'un de chefs de file de l'antifascisme culturel»:<sup>74</sup>

Le retentissement de *Uomini e no* est important dans les milieux intellectuels français de gauche, au cours des années 1945-1948 : outre sa valeur exemplaire, ses qualités littéraires contribuent aussi à sa renommée. Il intervient enfin après *Conversation en Sicile*, œuvre littéraire symbolisant quant à elle la résistance de l'esprit italienne.

---

<sup>71</sup> Alcuni di questi articoli sono citati da Raffaella Rodondi in ELIO VITTORINI, *Letteratura arte e società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, p. 454, e da FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 244, note 64-69; di altri è dato conto sia nel corso del presente discorso sia nel saggio a cui ci siamo già permessi di rimandare, VIRNA BRIGATTI, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in corso di pubblicazione per la rivista «Il Giannone».

<sup>72</sup> Claude Roy così commenta il famoso passo di *Conversazione in Sicilia* sul «genere umano operaio»: «De l'autre côté de la muraille, derrière la façade de l'Italie mussolinienne, de la rhétorique de force, de la gesticulation de mots, des proclamations, du grand cirque politique bavard et humiliateur, il y avait donc des voix, des pensées comme celle-là.», ROY, *Nous*, cit., p. 198.

<sup>73</sup> MARIA BRANDON-ALBINI, *La vie à l'étranger: Italie. Les nouvelles orientations du roman italien contemporain*, «Europe», n. 23, novembre 1947, pp. 135-141. La citazione a p. 139.

<sup>74</sup> FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 209.

L'auteur des deux romans, parce qu'il fut également un résistant actif, obtient une reconnaissance significative en France.<sup>75</sup>

Ma non si tratta solo di questo; per i francesi *Les hommes et les autres* ha un significato ancora più profondo:

Roman de la Résistance, *Uomini e no* est en même temps le livre de l'engagement. [...] Claude Roy voit lui aussi dans *Uomini e no* «un des plus beaux récits nés de la Résistance européenne», «une des œuvres les plus importantes de l'humanisme révolutionnaire contemporaine».<sup>76</sup> Il fait du livre un double symbole : celui de la Résistance italienne et celui de l'Italie révolutionnaire.<sup>77</sup>

Il romanzo assume un valore simbolico determinante per questi intellettuali della *gauche*, dei quali Roy può essere considerato il rappresentante:

Il y voit également un manifeste de l'engagement, un roman dans lequel l'homme se définit parce qu'il devient dans l'action : ce sont les «Hommes», alors que les «autres» sont ceux qui restent dans la neutralité.<sup>78</sup>

E ancora, con maggiore chiarezza:

Manifeste de l'engagement, le livre est en particulier, celui de l'engagement intellectuel : le personnage principal, Enne 2, est un clerc qui participe à la Résistance communiste milanaise, comme le fut Vittorini.<sup>79</sup>

Claude Roy, inoltre, pone, nella sua *Presentation*, l'opera dello scrittore italiano nel quadro dell'«humanisme révolutionnaire contemporain» e così continua:<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>76</sup> ROY, *Presentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12.

<sup>77</sup> FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 216.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>80</sup> ROY, *Presentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12.

*Les hommes et les autres* n'est pas, en effet, un roman communiste [...]. C'est simplement une fiction méditée et conçue par un homme qui porte sur les hommes et le monde le regard d'un *militant* et non pas simplement d'un spectateur, d'un écouté ou d'un curieux. Un homme pour qui le marxisme n'est pas une vérité extérieure, attachante, commode, mais une certaine intense façon de vivre, d'être présent à son destin et à celui des autres.<sup>81</sup>

La capacità dei testi vittoriniani di porsi fuori e oltre l'ideologia non poteva essere meglio compresa e espressa.

Gli articoli che seguiranno nei mesi e nell'anno successivo andranno oltre l'interesse per l'opera narrativa di Vittorini e si concentreranno sulla sua attività di militanza culturale e sulle sue posizioni politiche, entrambe espresse attraverso «Il Politecnico». Le opinioni manifestate dall'intellettuale italiano diventano un insostituibile punto di riferimento per quegli intellettuali della *gauche* che, vicini al Parti communiste français, non sono allineati alle sue posizioni di politica culturale, la quale – con anticipo rispetto all'Italia – pretende di orientare la produzione culturale dei suoi aderenti. Come esempio di questo “sfruttamento” da parte francese degli interventi militanti di Vittorini, si può portare il fatto che Edgard Morin<sup>82</sup> usi un'intervista a Vittorini, da lui fatta insieme a Dionys Mascolo e pubblicata il 27 giugno 1947 su «Les Lettres Françaises»,<sup>83</sup> per dare autorevolezza alle proprie posizioni nei confronti dei dirigenti del PCF, i quali avevano appena consacrato – durante l'XI congresso, che si tiene nel giugno del 1947 – le norme a cui dovevano attenersi letterati, filosofi e artisti aderenti al comunismo.<sup>84</sup> A posteriori Morin afferma come «Les principes de notre résistance culturelle s'y affirmaient sans équivoque».<sup>85</sup> E fornisce poi un efficacemente commento a quel particolare momento:

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Legato all'ambiente della casa editrice Gallimard e agli intellettuali della rue Saint-Benoît. Cfr. FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 48-50.

<sup>83</sup> DIONYS MASCOLO (sotto lo pseudonimo di Jean Gratien) et EDGAR MORIN, *Une interview d'Elio Vittorini*, «Les Lettres Françaises», 27 juin 1947, pp. 1 e 7. L'intervista è interamente riportata in EDGAR MORIN, *Autocritique*, Paris, Julliard, 1959, pp. 265-274, ma con l'indicazione di data errata. L'intervista era stata anche parzialmente tradotta su «Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3; in quest'ultima redazione è ripresa in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453.

<sup>84</sup> FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 247.

<sup>85</sup> MORIN, *Autocritique*, cit., p. 88.

En juin 1947, la stérilité intellectuelle, littéraire, culturelle du parti était presque totale. [...]

Nous étions quelques-uns à croire qu'une autre voie était possible. Le «Politecnico», dirigé par Elio Vittorini, était le modèle de ce que nous aurions souhaité en France : de vraies discussions, de vraies critiques, et, telle était du moins notre illusion, l'absence de tabou.<sup>86</sup>

La sopracitata intervista provoca l'indignazione e la rabbia di Laurent Casanova<sup>87</sup> e di Jean Kanapa<sup>88</sup> e in questo modo può essere spiegata l'intensità della loro reazione:

La vivacité des réactions s'explique aisément : que des clercs du parti s'emparent des conceptions du directeur de «Politecnico» pour exprimer leur propre résistance idéologique et culturelle à la ligne officielle ne peut que mécontenter les autorités culturelles du PCF. D'autant qu'au même moment, D[ominique] Desanti<sup>89</sup> publie elle aussi, dans «Action», cette fois, un entretien avec l'écrivain transalpin.<sup>90</sup> [...] Les réflexions de Vittorini sont donc la source de la polémique publique opposant les clercs communistes attachés à la liberté culturelle aux tenants du monolithisme en la matière.<sup>91</sup>

Di fronte alle accuse che sono rivolte contro lo scrittore italiano da parte dei dirigenti del PCF,<sup>92</sup> è l'arma del valore letterario ad essere posta in campo da Claude Roy, con intento apologetico e encomiastico, in un articolo, *Salut Milan, Bonjour Vittorini*, che accompagna la pubblicazione, all'interno della precedente citazione, della conversazione dello scrittore italiano con Dominique Desanti.<sup>93</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Responsabile della direzione degli intellettuali del PCF.

<sup>88</sup> Membro del Comitato centrale del PCF.

<sup>89</sup> È un'altra dei mediatori culturali tra Francia e Italia nell'immediato dopoguerra. Cfr. FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 42-45.

<sup>90</sup> DOMINIQUE DESANTI, *À Paris, Elio Vittorini nous parle de la littérature italienne*, «Action», n. 143, 27 juin 1947, p. 10.

<sup>91</sup> FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 248-249.

<sup>92</sup> Sono accuse di cui si ha conoscenza attraverso le testimonianze di Claude Roy, inserite nel già citato *Nous*, all'interno del quale egli dedica un intero capitolo a Elio Vittorini (pp. 195-215).

<sup>93</sup> CLAUDE ROY, *Salut Milan, Bonjour Vittorini*, «Action», n. 143, 27 juin 1947, p. 10. I due articoli appaiono sulla stessa pagina: le colonne dell'articolo della Desanti circondano il più breve testo di Claude Roy, nel quale, in particolare, è ribadita espressamente l'appartenenza di Vittorini al gruppo degli scrittori comunisti.

Nell'autunno del 1947 Zdanov presenta i suoi rapporti sulla battaglia ideologica (in Francia subito pubblicati da «Europe»),<sup>94</sup> i quali si ripercuotono ovviamente sulle scelte di politica culturale del partito comunista francese. In particolare, gli «intellectuels-contrôleurs»<sup>95</sup> del PCF pongono un termine alla relativa autonomia di «Action» e di «Les Lettres Françaises». In questo clima viene tradotta su «Esprit», nel gennaio 1948, la *Lettera a Togliatti*, che è però collocata al di fuori della contingenza del dibattito politico e ricollegata alla tradizione di un più ampio umanesimo,<sup>96</sup> in coerenza con la posizione occupata dalla stessa rivista nel panorama delle pubblicazioni del periodo.<sup>97</sup>

«Esprit» proviene, infatti, da una cultura diversa da quella del marxismo<sup>98</sup> e fino a questo momento si è tenuta ai margini della polemica tra Partito comunista e intellettuali dissenzienti, pur avendo impresso – a partire dagli anni di guerra – una svolta politica all'impostazione della propria linea editoriale, dalle origini improntata su una linea filosofico-morale. La sua redazione e in particolare il direttore Emmanuel Mounier si espongono solo a questo punto, nel momento in cui è dichiarata una guerra ideologica che mina il principio di autonomia e di libertà di espressione e creazione culturale. Come scrive Michel Winock, la guerra fredda stava radicalizzato le posizioni dei vari partiti, in particolare del Partito comunista francese, che pretendeva un «conformisme culturel»,<sup>99</sup> a cui tutti i militanti dovevano sottomettersi:

Les ravages que commençait à faire les vagues théoriques du “réalisme socialiste”, «Esprit» tenta d'y opposer quelques digues. C'est ainsi qu'en janvier 1948, la revue publia un grand article du romancier communiste italien Elio Vittorini. Sous la forme d'une

---

<sup>94</sup> ZDANOV, *Histoire de la philosophie occidentale*, «Europe», n. 23, novembre 1947, pp. 40-47.

<sup>95</sup> FORLIN, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 247.

<sup>96</sup> Di ciò si è parlato in avvio del capitolo 9.

<sup>97</sup> Per la storia dell'evoluzione della rivista «Esprit» si rimanda ai seguenti volumi: MICHEL WINOCK, *Histoire politique de la revue «Esprit» 1930-1950*, Paris, Éditions de Seuil, 1975; GOULVEN BOUDIC, *«Esprit» 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005.

<sup>98</sup> «On peut dire qu'avant le guerre les principaux rédacteurs, Mounier compris, n'avaient qu'une connaissance peu approfondie du marxisme. Les trois années de “flirt” avec le parti communiste avaient correspondu, intellectuellement, à une véritable découverte des œuvres de Marx. [...] À partir de 1947, et surtout en 1948, [...] «Esprit» s'entend désormais à critiquer ses lacunes et ses travers ; dans ce travail, si la philosophie de Marx est mise en cause ; c'est surtout ce qu'Edgard Morin à appelé la “vulgate” marxiste-léniniste-stalinienne [cfr. MORIN, *Autocritique*, cit., p. 86] qui est passé au crible, c'est-à-dire la pratique vivante sous le magistère soviétique.», WINOCK, *Histoire politique de la revue «Esprit»*, cit., p. 297.

<sup>99</sup> *Ibidem*.



lettre ouverte à Togliatti, l'écrivain lançait un vibrant appel contre l'obscurantisme et pour la défense de la liberté créative.<sup>100</sup>

È interessante riportare quanto affermato da Edgar Morin:

Fin 1947 ou début 1948 [...] A l'époque, on parlait beaucoup, dans nos milieux, d'une «Lettre a Togliatti sur la culture» que Vittorini avait publiée dans le «Politecnico». Ni «Action» ni «Les lettres françaises» n'avaient osé a reproduire ni même la citer.<sup>101</sup>

Il mese dopo la pubblicazione su «Esprit» della *Lettera* esce la prima traduzione francese di *Conversazione in Sicilia*,<sup>102</sup> che porta all'attenzione dei lettori francesi una modalità più sottile di opposizione al fascismo, cui si accompagna apertamente la grande riflessione sulle problematiche umane, i grandi interrogativi esistenziali. Questo *file rouge* era però già stato rintracciato nei testi vittoriniani, anche all'interno di *Uomini e no*, come è letto nella citata *Presentation* di Claude Roy.

Un lungo articolo di George Mounin, pubblicato da «Action», nella primavera del 1948 – a ridosso dunque della pubblicazione della *Lettera a Togliatti* su «Esprit» e dell'edizione Gallimard di *Conversazione* – propone una lettura di *Les hommes et les autres* che allontana ulteriormente la sua opera da una diretta compromissione ideologica e politica:

Il suffit, pour le distinguer d'avec ces Américains qu'il traduits, de remarquer qu'il est, dans *Les hommes et le autres*, aussi bien que dans *Conversation en Sicile*, un poète de l'enfance à conserver, puis un romancier de l'amour. [...] le roman qui déploie ces richesses est un roman de la renaissance italienne. [...] A peine libérée [...] l'Italie reprend, grâce à Vittorini, le dialogue humain, dans une langue qu'elle prouve ainsi qu'elle n'avait pas oubliée.

À la différence d'un Steinbeck, Vittorini n'est pas étroitement réaliste, il est humain : il ne sténographie pas l'argot périssable de ses héros ; chose plus difficile, il les fait parler comme ils devraient parler

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 298. Esplicitamente contro il “rapporto Zdanov” è un altro scritto di Mounier inserito nel numero di «Esprit» del gennaio 1948 (pp. 140-143), il quale porta il programmatico titolo *Marxisme et culture*.

<sup>101</sup> MORIN, *Autocritique*, cit., p. 92.

<sup>102</sup> ELIO VITTORINI, *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1948. Il finito di stampare è del mese di febbraio.

pour exprimer leurs sentiments profonds inexprimés : c'est ce qui fait pourtant leur naturel et leur grandeur.<sup>103</sup>

Colpisce, in particolare, all'interno di questo articolo, come *Uomini e no* sia paragonato alla scrittura di Paul Éluard e al *Cantico dei cantici* di San Francesco.<sup>104</sup> Fa da eco, all'intervento di Mounin, un altro articolo, comparso sempre su «Action» in giugno e riferito in particolare a *Conversazione*, la quale, fin dal titolo (*Vittorini parmi les hommes*) insiste ancora nel portare il discorso sui testi vittoriniani su un altro piano:

Ces interrogations ne sont pas «oratoires»; ce ritournelles, ces affirmations redoublées, presque maniaques, ne sont pas l'effets d'un procédé – mais la traduction d'un rapport original du monde. Avec Vittorini il s'agit toujours de saisir les choses, de les tenir sous le regard, de les menacer pour leur faire fendre leur secret; la réalité cesse de n'être qu'un point de passage, l'immobile support d'un destin en fuite, elle perd sa neutralité, bon gré mal gré elle *témoigne*.

Voilà donc la Sicile interrogée, violentée, la «conversation» engagée. [...] C'est ici surtout que la comparaison de Vittorini aux Américains, que l'on fait souvent, révèle ses limites: on ne trouve guère, chez les héros d'outre-Atlantique, cette présence généreuse, cette faculté d'épanouissement, cette *candeur* qu'aucun tare ne dégrade.<sup>105</sup>

Occorre almeno notare come questa e la precedente recensione appaiano sulla rivista «Action» del PCF, quasi manifestassero l'intenzione dei dirigenti del Partito di non interrompere il dialogo con l'intellettuale italiano, ma allo stesso tempo depotenziandone

---

<sup>103</sup> GEORGE MOUNIN, *Elio Vittorini*, «Action», n. 186, 21-27 avril 1948, p. 10.

<sup>104</sup> *Ivi*: «il faut donc bien définir Elio Vittorini comme éluardien»; «*Uomini e no* est un roman franciscain».

<sup>105</sup> PIERRE FAUCHERY, *Vittorini parmi les hommes*, «Action», n. 195, 22-28 juin 1948, pp. 10-11. È interessante notare come sia Mounin sia Fauchery insistano nell'allontanare Vittorini dall'influenza della letteratura americana, a riprova anche di come la percezione italiana sia falsata dal fatto che sia stato Vittorini stesso uno dei principali traduttori di quella letteratura. Sulla stessa linea proseguirà anche Eugénie Lemoine Luccioni in un articolo che apparirà su «Esprit» nel novembre 1950: «Il m'est impossible de penser au roman américain en lisant du Vittorini [...]. Vittorini est italien; on ne peut être à ce point italien et américain par surcroît; quant au lecteur, il ne peut pas se rouler en pleine terre italienne, qui serait comme notre terre d'enfance à tous, et se transporter dans ce pays inconnu, étrange, nouveau, effrayant qui est l'Amérique», GENNIE LUCCIONI, *Vittorini et l'enfance*, «Esprit», n. 173, novembre 1950, pp. 707-710. La citazione alle pp. 707-708.

l'influenza direttamente politica. Si tratta però solo di una supposizione che esorbita dalle ragioni per le quali questa rassegna di giudizi critici è stata proposta.

I motivi per cui, invece, è importante considerare le modalità della ricezione dei romanzi di Vittorini in Francia – o meglio a Parigi, in una cerchia ristretta di intellettuali – e in particolare *Uomini e no* risiedono, ancora una volta, nell'indagine sulla storia del testo e delle sue edizioni. Benché, infatti, Vittorini rimanga – fino alla morte – in strettissimi contatti con l'ambiente Gallimard e con il traduttore dei propri testi, Maurice Nadeau, e nonostante la pubblicazione delle sue altre opere durante gli anni Cinquanta e i primi Sessanta,<sup>106</sup> Vittorini, non propone al suo pubblico francese, ristretto, ma influente, la nuova redazione di *Les hommes et les autres*, secondo la revisione del 1949. E, probabilmente in conseguenza, nemmeno propone negli anni Sessanta, la nuova rivisitazione del testo, sul quale ritorna per l'edizione 1960 ne I delfini Bompiani e successivamente con le due edizioni Mondadori (Oscar 1965; I narratori 1966),<sup>107</sup> dove reintroduce gradualmente parte dei capitoli espunti per la seconda edizione. Il testo francese è ancora oggi ristampato nella sua forma fedele alla *princeps* Bompiani: anche la nota finale, nella quale Vittorini presenta i limiti del romanzo e i suoi propri di “uomo”, non è mai stata eliminata.

Una sola conclusione può esserne tratta: che la ricezione del romanzo da parte della *gauche* indipendente francese abbia corrisposto alla volontà dell'autore, che *Uomini e no* sia cioè stato compreso meglio – dal punto di vista di Vittorini – a Parigi che a Milano.

Ciò è facilmente comprensibile, poiché la traduzione del testo ha vissuto al di fuori di polemiche tutte italiane, sulle quali un forte peso ha avuto quel “processo all'ermetismo”, alla letteratura degli anni Trenta e ai suoi derivati stilistici, che occupò una buona parte

---

<sup>106</sup> ELIO VITTORINI, *Les petits bourgeois*, traduit de l'italien par MARIA BRANDON-ALBINI, Paris, R. Marin, 1948; *L'aillet rouge*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard 1950; *Erica. Suivi de la Garibaldienne et de les Filles de joie*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1961; *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1950; *Journal en public*, traduit de l'italien par LOUISE SERVICE et préfacé par MAURICE NADEAU, Paris, Gallimard, 1961.

<sup>107</sup> Non si possono addurre motivazioni legate alla malattia dell'autore, poiché è noto che egli continuò fino all'ultimo a lavorare e a fornire indicazioni su pubblicazioni proprie e altrui. Prove inequivocabili sono da un lato, l'edizione degli *Elementi di semiologia* di Roland Barthes (Einaudi, 1966), in cui l'autore in una nota dichiara come «poche settimane prima di morire, e già gravissimo, Elio Vittorini si era preoccupato e aveva trovato la forza di scrivermi per chiedermi di pubblicare questi *Elementi di semiologia* nella collana “Nuovo Politecnico” da lui diretta»; dall'altro, un appunto lasciato da Raffaele Crovi per la vicedirezione letteraria Mondadori, datato 21 gennaio 1966, e riferito alla pubblicazione di *Uomini e no* per la collana Narratori italiani, in cui si afferma che «Vittorini desidera che anche nella copertina di *Uomini e no* appaia la riproduzione di un quadro di Morlotti» (ARCHIVIO STORICO ARNOLDO MONDADORI EDITORE, Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo Elio Vittorini).

dei dibattiti letterari del nostro secondo dopoguerra. Oltre a questo, il prevalere di una valutazione dei testi letterari in prospettiva puramente ideologica ha agito – su Vittorini in modo particolare e per lungo tempo, a causa anche delle sue posizioni militanti – soffocando almeno in parte quella che è la componente *universale* delle sue opere letterarie.<sup>108</sup>

La pesante riduzione di *Uomini e no* operata dall'autore nel 1949 sembra quasi essere – pur consapevoli del rischio di una sovra interpretazione – una protesta o una rinuncia: all'incomprensione o alla limitante considerazione cui fu *ideologicamente* sottoposto il romanzo, Vittorini reagisce consegnandone solo il “nudo sostrato documentario”. L'interpretazione datane invece dagli intellettuali francesi – benché a loro volta non siano del tutto disinteressati, nei propri giudizi sulle opere di Vittorini – sembra consegnare l'ideale lettura che l'autore avrebbe voluto per il proprio romanzo e permette di meglio considerare (*e contrario*) le ragioni per le quali Vittorini ha invece deciso di intervenire sul proprio testo, riscrivendolo a pochi anni di distanza dalla sua prima edizione.

---

<sup>108</sup> Si ricorda come proprio una delle principali accuse mosse a *Uomini e no* sia stata quella di non avere considerato il fascismo come un fenomeno prettamente storico-politico (cfr. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, 1965, cit.; SALINARI, *L'ideologia di Vittorini*, 1958, in *La questione del realismo*, cit.). Al contrario i maggiori apprezzamenti ai testi di Vittorini giungono da critici riconducibili all'area dell'Ermetismo (Bo, Bigongiari), o da altri estranei all'influenza ideologica del Partito comunista, come Noventa.

## BIBLIOGRAFIA

### *Opere di Elio Vittorini*

#### VITTORINI ELIO

- *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 (finito di stampare: 21 giugno)
- *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945 (finito di stampare: 13 ottobre)
- *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Milano, Bompiani, 1947
- *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948
- *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949
- *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, Bompiani, 1960
- *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1962

- *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964
- *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1965
- *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1966
- *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di DANTE ISELLA, Milano, Il Saggiatore, 1967
- *Americana. Raccolta di narratori*, a cura di ELIO VITTORINI, Milano, Bompiani, 1968
- *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969
- *Le opere narrative*, a cura di MARIA CORTI, note ai testi di RAFFAELLA RODONDI, Milano, Mondadori, voll. I e II, 1974
- *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1977
- *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di CARLO MINOIA, Torino, Einaudi, 1985
- *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi, 1997
- *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
- *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi, 2008
- *Americana*, introduzione di CLAUDIO GORLIER e GIUSEPPE ZACCARIA, Milano, Bompiani, 2012 (1984)

## *Traduzioni*

### VITTORINI ELIO

- *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par PIERRE GILSON DE ROUVREUX, préface de LO DUCA, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1943
- *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par A. et B. MASTRANGELO, Genève, Éditions du Continent, 1945
- *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1947
- *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1948

- *Les petits bourgeois*, traduit de l'italien par MARIA BRANDON-ALBINI, Paris, R. Marin, 1948
- *L'œillet rouge*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1950
- *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1950
- *Erica. Suivi de la Garibaldienne et de les Filles de joie*, traduit de l'italien par MICHEL ARNAUD, Paris, Gallimard, 1961
- *Journal en public*, traduit de l'italien par LOUISE SERVICEN et préfacé par MAURICE NADEAU, Paris, Gallimard, 1961

### *Critica*<sup>109</sup>

- *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, ERI, 1951
- *Antologia di «Solaria»*, a cura di ENZO SICILIANO, Milano, Lericci, 1958
- *Il Politecnico. Antologia critica*, a cura di MARCO FORTI e SERGIO PAUTASSO, Milano, Lericci, 1960
- *Neorealismo: poetiche e polemiche*, a cura di CLAUDIO MILANINI, Milano, Il Saggiatore, 1980
- *Caro Bompiani: lettere con l'editore*, a cura di GABRIELLA D'INA e GIUSEPPE ZACCARIA, Milano, Bompiani, 1988
- *La mediazione editoriale*, a cura di ALBERTO CADIOLI, ENRICO DECLEVA E VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999
- *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, Torino, Aragno, 2007
- *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, a cura di EDOARDO ESPOSITO, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009

---

<sup>109</sup> Si danno qui le indicazioni bibliografiche dei volumi e dei saggi, rimandando, per gli articoli usciti nel periodo considerato nella tesi, alle note in calce al testo, dove sono puntualmente riportati i dati che li riguardano.

ALICATA MARIO

- *La corrente politecnico* (1946), in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968

ANDREINI ALBA

- *La ragione letteraria: saggio sul giovane Vittorini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1979

ANTONIELLI SERGIO

- *Il primo Vittorini* (1951), in *Aspetti e figure del novecento*, Parma, Guanda, 1955
- *Il neorealismo*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, volume IV, tomo 2, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1604-1615
- *Attualità di Vittorini*, in *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 217-222
- *Sul neorealismo, venti anni dopo*, in *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 123-130
- *M'illumino d'immenso*, a cura di EDOARDO ESPOSITO, Milano, Mursia, 1987

ASOR ROSA ALBERTO

- (a cura di) *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, coordinata da RUGGIERO ROMANO e CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1975, volume IV, tomo II.
- *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (I ed. Roma, Samonà e Savelli, 1965)
- *Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta (Elio Vittorini)*, in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni-RCS Libri, 2004, pp. 339-354

BARBERI SQUAROTTI GIORGIO

- *Discussione sul «Politecnico»*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961
- *Natura e storia nell'opera di Vittorini*, in *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di PAOLO MARIO SIPALA e ERMANNINO SCUDERI, Catania, Greco, 1978, pp. 15-46
- *La scelta di perdersi*, in *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182

BIGONGIARI PIERO

- *L'uomo e lo spettro*, «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967, pp. 121-127



BILENCCHI ROMANO

- *Vittorini a Firenze*, «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1085-1131; poi in *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 113-175; ora in *Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta Centovalli, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 837-883

BO CARLO

- *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di SERGIO PAUTASSO, Milano, Rizzoli, 1994

BOMPIANI VALENTINO

- *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973

BONSAVER GUIDO

- *Vittorini's American translation*, «Italian Studies», 53, 1998, pp. 67-93
- *American influences on contemporary Italian literature*, «American quarterly», 1(1999), pp. 5-6
- *Elio Vittorini: the writer and the written*, Leeds, Northern Universities press, 2000
- *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008

BRIOSI SANDRO

- *Vittorini*, Firenze, La Nuova Italia, 1970
- *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976

CADIOLI ALBERTO

- *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995
- *Vittorini e l'editoria*, in *Elio Vittorini: scrittore / intellettuale / editore*, a cura di MASSIMO RAFFAELLI, Istituto Gramsci Marche, 1997, pp. 29-42
- *L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique*, «Présence francophone», n. 50, 1997, pp. 135-145
- *L'editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Casagrande, 2000
- *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002

- *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 663-672
- *L'officina dei testi*, atti del convegno *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di ILARIA CROTTI, ENZA DEL TEDESCO, RICCIARDA RICORDA e ALBERTO ZAVA, Pisa, Edizioni ETS, ottobre 2010, pp. 21-32
- *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012

CALVINO ITALO

- *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 1185-1186

CATALANO ETTORE

- *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo Libri, 1977

GIANFRANCO CONTINI

- *La critica degli scartafacci (1948)* in *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 1-32

CORTI MARIA

- *Prefazione a ELIO VITTORINI, Le opere narrative*, a cura di MARIA CORTI, Milano, Mondadori, vol. I, 1974, pp. IX-LX
- *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978

CROVI RAFFAELE

- *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998

DEBENEDETTI GIACOMO

- *Vittorini a Cracovia*, «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967

ESPOSITO EDOARDO

- *Vittorini e no*, «Belfagor», n. 3, 31 maggio 1987, pp. 269-283

- *Poetica e teoria della letteratura nell'ultimo Vittorini*, «Acme», n. 49, maggio-agosto 1996, pp. 117-140
- *Biondini e Gran Lombardi*, «Chroniques italiennes», n. 79/80, anno 2007, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, pp. 43-58
- *L'America dopo americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008
- *Maestri cercando*, Milano, Cuem, 2009
- *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli Editore, 2011

FAHY CONOR

- *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988

FALASCHI GIOVANNI

- *Lettere al «Bargello» (con un inedito della guerra di Spagna)*, in «Inventario», n.s., n. 13, 1974, pp. 7-30; ora in GIOVANNI FALASCHI, *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 157-194
- *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976
- *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977

FALCETTO BRUNO

- *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992

FALQUI ENRICO

- (a cura di) *Capitoli*, Milano-Roma, Panorama, 1938
- *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, 1961

FAVA GUZZETTA LIA

- *«Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo Editore, 1972

FERRATA GIANSIRO

- *Una duplice vitalità (In memoria di Vittorini)*, «Paragone», a. XVIII, n. 204/24, febbraio 1967
- *Introduzione a ELIO VITTORINI, Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1973

FERRETTI GIAN CARLO e GUERRIERO STEFANO

- *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, Milano, Feltrinelli, 2010

FERRETTI GIAN CARLO

- *Introduzione al Neorealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974
- *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981
- *Vittorini editore*, Torino, Einaudi, 1992
- *La formazione di Vittorini editore*, in *Calvino e l'editoria*, (a cura di LUCA CLERICI e BRUNO FALCETTO), Milano, Marcos y Marcos, 1993

FORLIN OLIVIER

- *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, Paris, L'Harmattan, 2006

FORTINI FRANCO

- *Che cosa è stato il «Politecnico»*, in *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi a un discorso socialista*, Bari, De Donato Editore, 1973, pp. 59-79
- *Il senno di poi*, in *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, pp. 29-55
- *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996

GIMMI ANNALISA,

- (a cura di) *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002

GIRARDI ANTONIO

- «*Conversazione in Sicilia*» *dalla prima alla seconda redazione*, «Studi novecenteschi», a. III, n. 7, marzo 1974, pp. 111-121
- *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori Editore, 1975

GRONDA GIOVANNA

- (a cura di) *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979

GUGLIELMI GUIDO

- *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di FRANCO BRIOSCHI e COSTANZO DI GIROLAMO, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, vol. IV

ISELLA DANTE

- *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di SILVIA ISELLA BRUSA MOLINO, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-28

ITALIA PAOLA E RABONI GIULIA

- *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010

ITALIA PAOLA

- *L'“ultima volontà del curatore”*: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I), in “Per leggere. I generi della lettura”, a. v, numero 8, primavera 2005, pp. 191-224
- *L'“ultima volontà del curatore”*: alcune riflessioni sull'edizione di testi del Novecento (II), in “Per leggere. I generi della lettura”, a. v, numero 9, autunno 2005, pp. 169-198
- *Le “Penultime volontà dell'autore”*. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento, in «Ecdotica», 3 (2006), pp. 174-185

LANGELLA GIUSEPPE

- *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989

LUPO GIUSEPPE

- (a cura di) *Il secolo dei manifesti*, introduzione di GIUSEPPE LANGELLA, Torino, Aragno, 2006

LUPO GIUSEPPE

- *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011

LUTI GIORGIO

- *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 (I ed. 1966)

MANACORDA GIUSEPPE

- *Come fu pubblicata «Americana»*, in *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di PAOLO MARIO SIPALA e ERMANNINO SCUDERI, Catania, Greco, 1978, pp. 63-68

MANGONI LUISA

- *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni 30 agli anni 60*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999

MORIN EDGAR

- *Autocritique*, Paris, Juillard, 1959

NOVENTA GIACOMO

- *“Il grande amore” e altri scritti. 1939-1948*, a cura di FRANCO MANFRIANI, Venezia, Marsilio, 1988

PANICALI ANNA

- *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un’infanzia»*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. LXXIII, serie VII, 1969, pp. 425-431
- *Vittorini e «Solaria»*, in *Quaderno '70 sul novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1970
- *Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana degli anni '30*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana Editrice, 1973
- *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc Libri, 1974
- *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, D’Anna editore, 1978
- *Il romanzo del lavoro*, Lecce, Milella, 1982
- *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l’attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994

PAUTASSO SERGIO

- *Elio Vittorini*, Torino, Borla Editore, 1967
- *L’ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996

PAVESE CESARE

- *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951
- *Il mestiere di vivere*, nuova edizione condotta sull’autografo, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi, 1990

RAFFAELLI MASSIMO

- *Noventa e Fortini lettori di Uomini e no*, «Chroniques italiennes», n. 79/80, anno 2007, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, pp. 59-66

RAMAT SILVIO

- *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969

RAPPAZZO FELICE

- *Vittorini*, Palermo, Palumbo, 1996

RODONDI RAFFAELLA

- *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985

ROSA GIOVANNA

- *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008

ROY CLAUDE

- *Nous*, Paris, Gallimard, 1972

SALINARI CARLO

- *L'ideologia di Vittorini* (1958), in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960

SPINAZZOLA VITTORIO

- *Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, vol. IV, *Il Novecento II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 408-427
- *Elio Vittorini e il «Politecnico»*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 203-208
- *Elio Vittorini*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 288-292
- «*Uomini e no*», ovvero *amore e resistenza*, in *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312
- *Un aquilone sulla Sicilia*, in *Itaca addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta; il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 37-88
- *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2012

SPRIANO PAOLO

- *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986

TABANELLI GIORGIO

- *Il tempo dell'ermetismo*, Milano, Garzanti, 1986

VARONE GIUSEPPE

- *Una drammatica storia d'amore sulla falsariga di una tragica storia dell'uomo: Uomini e no di Elio Vittorini*, «Studi novecenteschi», n. 74, luglio-dicembre 2007, pp. 409-428
- *"L'impressione di parlare, di essere attivo, di partecipare". Il 'teatro-conversazione' di Elio Vittorini*, «Rivista di letteratura teatrale», a. 2011, n. 4, pp. 171-183

ZANCAN MARINA

- *Da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, in *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di PAOLO MARIO SIPALA e ERMANNO SCUDERI, Catania, Greco, 1978, pp. 225-253
- *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984

ZANOBINI FOLCO

- *Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980