

# ALLEGATO 1

## Uomini e storia nel romanzo di Vittorini

Comincio recitando un ritornello che si sente riecheggiare in tante circostanze, relativo alla questione del **Neorealismo**, questa araba fenice di cui si favoleggia ma su cui poi è difficile consentire nell'individuazione dell'oggetto, proprio perché a detta dei protagonisti di questa importante stagione letteraria e artistica del nostro paese in realtà il Neorealismo è una avventura artistica più specificamente espressa nel cinema (non lo dico io, è Moravia che nell'intervista a Carnon sostiene proprio questo: che in letteratura il neorealismo di fatto non esiste). E lo stesso Vittorini dichiarò che esistono tanti neorealismi quanti sono gli scrittori.

Questo non significa che la parola debba essere cancellata dal dizionario della letteratura, significa semplicemente che introduce una complessità di fattori che vanno ben individuati. Non voglio entrare nel merito, anche se da quello che tenterò di fare si evincerà giocoforza una valutazione intorno alla parola e a ciò che essa presuppone.

### L'arte nel Neorealismo

Certo, se per Neorealismo intendiamo la riattualizzazione della concezione dell'arte come documento, un documento della realtà, o ancora più decisamente la subordinazione dell'arte all'impegno sociale e politico, se intendiamo questo ci troviamo in presenza di un dato contraddittorio, perché la contaminazione soggettiva in tutte le espressioni cosiddette neorealistiche in letteratura è inesorabile, perché sulla presa diretta della realtà, sulla propensione populistica che pure vibra in queste opere, sulla definizione di un nuovo ruolo dell'artista come intellettuale impegnato, sulla volontà di denuncia delle contraddizioni sociali, politiche e storiche, si flettono sempre tensioni che sono proprie della letteratura, proprie del soggetto che fa letteratura, che fa narrativa, che fa poesia. Sono tensioni che investono la realtà con una esigenza di chiarificazione, di rivelazione del senso del reale, fino alla pretesa di individuare quel *quid* sovrastorico che è oltre la storia, oppure è sedimentato nelle profondità della storia, fino ad individuare quindi la radice delle leggi che governano la mutevolezza e la perennità dei fattori storici.

Questo è tipico della cultura e della sensibilità anche letteraria italiana: l'imponenza del soggetto. Ed è credo, dal mio punto di vista, una buona sorte questa, perché anche l'opera più realisticamente impegnata, ci consegna un documento della realtà che è sempre filtrato e sostenuto da una ricerca di

significato, da una tensione di discesa nelle profondità della realtà, per portare alla luce quelli che Vittorini chiamava “*fattori reconditi*”, quel *quid* segreto che governa la vita e la storia e che è l’oggetto dell’interesse e della curiosità dell’artista.

Perché l’artista scrive? Scrive, come osserva Ezio Raimondi, non solo per comunicare quello che conosce ma anche e soprattutto per trovare il significato che non conosce. Quindi la scrittura è sempre un’avventura di ricerca e questo è evidentissimo in Vittorini. È leggibile nella sua opera: un artista, è stato detto, molto noto ma forse poco conosciuto.

### L’ “*artista-anguilla*”

Certamente Vittorini presenta una grossa difficoltà alla lettura: è un *artista-anguilla*, io lo chiamerei, che poi è una definizione in parte mutuata da Maria Corti che ha curato l’introduzione alle opere narrative di Vittorini edita da Mondadori. Un artista-anguilla, romanziere proteiforme, difficilmente congelabile in una definizione, e in cui è difficile enucleare un sistema ordinato di pensieri e di concezioni, perché è un artista che muta; e mentre muta in avanti, poi retrocede recuperando ragioni, interessi, movenze proprie di altre stagioni. E allora quello che vorrei esplicitare anche attraverso una visitazione necessariamente frettolosa dei romanzi più significativi, è il tentativo di individuare la materia vitale da cui ha origine la creazione di Vittorini, da dove nasce il suo narrare, qual è il motivo vitale che si condensa poi nei romanzi. Vittorini usa questa espressione: *fare il piano della vita*. È una espressione che sintetizza forse il modo, la pressione di esperienze e di tensioni da cui si origina in lui, come credo in quasi tutti gli scrittori, la sua pagina. La vita cioè urge nelle sue pagine come materia problematica, oltre che incandescente, ed è una materia personale e storica al contempo; cioè in Vittorini si realizza un incontro-scontro tra l’io e la storia, un incontro drammatico, irrisolto: al termine dell’ultima pagina vittoriniana noi non abbiamo la risposta a questa dialettica di cui, pure, Vittorini nell’opera ha tentato di individuare il fattore di conciliazione. Ma questa dialettica è un po’ l’estrinsecazione, la riproposizione sul piano artistico, di una dialettica che fu all’interno della vita stessa di Vittorini.

Vittorini ci presenta due profili che convivono in simbiosi: quello del narratore e quello dell’agitatore di idee, dell’uomo pubblico, dell’uomo per intenderci del *Diario in pubblico*, pubblicato nel ‘57, che raccoglie i suoi scritti; l’uomo che innescò con Alicata, una significativa polemica del dopoguerra a proposito del rapporto tra letteratura, cultura e politica. Purtroppo questa cosa forse gli ha fatto torto, nel senso che ha attratto e polarizzato l’interesse per Vittorini su un particolare importantissimo ma che certamente non esaurisce la sua importanza e l’intensità della sua creatività.

Allora in lui convivono questi due poli: quello dell'io teso alla scoperta del significato di questo io, del significato della sua umanità, della sua storia, delle sue radici e dall'altra parte il polo della storia, persuaso com'è esistenzialmente che l'io, l'identità dell'uomo si definiscono in relazione alla storia; alla storia del suo tempo, storia contingente che è anche storia politica, storia di masse sociali, sto storia in cui si coagula l'esperienza del male, dell'offesa all'uomo, come vedremo. E allora vediamo di fissare i contorni e i limiti di entrambi questi aspetti, perché l'uno fu di servizio all'altro e nessuno, che io sappia, ha potuto congelare l'identità di Vittorini in una idea, in una definizione che lo definisca e lo inquadri.

### **Breve biografia**

Vittorini era siciliano, di Siracusa, nato nel 1908, lo stesso anno in cui nasce Pavese a millecento e rotti chilometri di distanza. Fu comunista: però portatore, come dicevo, della più rovente polemica del dopoguerra sul rapporto fra letteratura e politica; fu irrequieto ricercatore della verità senza fissarsi su alcuna verità che lo riempisse. Nel '51 lasciò anche il partito comunista, salutato da un memorabile articolo di Togliatti su *L'Unità* intitolato: *Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciati*, da cui traspare tutta la virulenza del *Migliore*. Fu marxista, ma senza un'adesione ideologica al marxismo: del marxismo lo attraeva la positività costruttiva, non certo l'apparato ideologico. Concepì la febbre dell'azione: molti suoi romanzi introducono il tema della necessità di un gesto, di un'azione come modalità fruttuosa di partecipazione alla storia e di affermazione dell'esserci dell'io. Ma non fece mai coincidere la cultura con la politica, salvo qualche breve esperimento di candidatura personale nella regione Sicilia, esperimento abortito per gli esiti elettorali. Ebbe l'adorazione per il popolo: lo amò, gli operai in particolare, cui dedica pagine bellissime soprattutto nel *Garofano rosso*; ma non lo idealizzò, non ne ignorò debolezze, vizi, povertà, miseria, anzi è proprio su questa umanità così contraddittoria, così anche miseranda, che egli fonda le ragioni della sua predilezione, della sua preferenza, e vedremo il perché. Cercò gli strumenti espressivi di una cultura per il popolo, declinando in un linguaggio (o meglio, tentando di declinare) adeguato anche concetti e documenti di forte spessore culturale; però fu anche uno sperimentatore d'eccezione. Chiunque abbia letto certi romanzi conosce anche la difficoltà della pagina di Vittorini, certe apparenti disarmonie, lo stile ripetitivo che risponde ad una precisa intenzionalità tecnica e sperimentale. Questo suo sperimentare lo portò anche a legarsi alle neoavanguardie, fino ad avere contatti con il gruppo del '63 (quello di Pasolini, Sanguineti, Fortini e Scialà) da cui poi si allontanò accusandoli in sostanza di essere soggettivisti, atomisti, di atomizzare la realtà in uno sperimentalismo fine a se stesso. Vittorini è anche l'autore della topica editoriale più macroscopica degli anni '50, vale a dire il rifiuto di pubblicare per Einaudi *Il Gattopardo*, ritrovato nei cassetti di

Tommasi di Lampedusa: un rifiuto che credo economicamente abbia presentato un costo notevole, ma che è anche l'indice del permanere di una concezione in Vittorini non accademica, non formalistica, “*non umanistica dell'arte*” come dirà lui, intendendo per umanesimo ciò che sa di formalità, di conformismo e di accademia, e di non collegato, di non rifluente in un impegno con la realtà.

### **Oltre il realismo**

E allora dove nasce questo grumo dell'arte di Vittorini? C'è una pagina che è contenuta nella prefazione alla seconda edizione del *Garofano rosso*, del '48 (perché la prima edizione fu pubblicata nel '33 ed uscì a puntate), che ci dà un'idea abbastanza dettagliata e compiuta della visione che Vittorini ha del romanzo e dell'arte (in particolare del romanzo). Ebbe occasione Vittorini di assistere alla rappresentazione de *La Traviata* e fu colpito dalla singolare compenetrazione nel melodramma fra parole e musica, rilevando come la musica assorbisse senza annientarla la parola, trasfondendo in essa un significato ed una vibrazione poetica che costituisce il compimento di entrambi, musica e parole.

Ed ecco cosa scrive:

*“Io li paragono, romanzo e melodramma, nel composito che entrambi sono: anche il romanzo è parola come racconto di fatti e poesia, come tensione cioè alla individuazione del significato dei fatti, perché non esiste realismo che possa limitarsi ad una pura trascrizione degli eventi, per il fatto stesso che gli eventi quando passano sulla pagina scritta, diventano oggetto del lavoro dell'artista, della ricerca di un significato, cioè della ricerca di una risposta alla domanda: che senso hanno questi eventi? È il rapporto che si instaura sempre tra l'uomo e la storia, tra l'io e la storia. L'uomo vive la storia, ma vuole capire il significato della storia, le tensioni, il valore che nella storia si cela e si rivela, il valore che la storia nasconde e partorisce in determinate circostanze. Ecco perché romanzo e melodramma si possono accostare, per questa composizione di parola e musica, racconto e vibrazione poetica, che le pervade. E debbo dire che mentre il melodramma è in grado di risolvere poeticamente tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica, il romanzo non è ancora in grado di risolvere poeticamente tutti i problemi suoi di rappresentazione romanzesca del mondo. Il melodramma può tenere soggetti alla musica e accettabili secondo musica persino i gesti dei personaggi o le loro reazioni psichiche; invece il romanzo non ha ancora, o non più, qualcosa che sappia tenere soggetti a se stessa e accettabili secondo se stessa i singoli elementi di realtà che studia e raffigura”.*

E' una pagina un po' difficile, ma credo che sia facilmente chiarificabile: il primo, il melodramma, può andare per questo oltre i riferimenti realistici della sua vicenda, oltre il realismo, sino far loro riecheggiare i significati di una realtà maggiore; invece il secondo, il romanzo, quale almeno è oggi nei conformisti del realismo romanzesco, non riesce a produrre significati che sorpassino, (senza diventare filosofia cioè sovrapposizione di pensiero alla storia) il proprio impegno con una realtà minore.

In sostanza, dove tende l'arte di Vittorini? Tende oltre il realismo, tende oltre (come osservava lui) il piatto realismo, per attingere attraverso i fatti attraverso quella particolare vibrazione musicale che scaturisce dall'io che trasfigura gli eventi nella magia della creazione dando corpo al significato che sta dentro e al fondo dei fatti. In sostanza, Vittorini è l'uomo che colpito dal dramma della storia e avvertendo l'urgenza della propria umanità di capire e di essere, entra con l'arte dentro la storia per portarne alla luce il messaggio segreto. Parla di magia della parola, un termine che sa di decadentismo (ricordiamoci che Togliatti e Alicata, ma in generale l'*establishment* comunista del tempo, accusarono Vittorini di estetismo decadente o di "arcadia" proprio per questa propensione ad oltrepassare il realismo). Scrive Vittorini:

*"Scrivere è fede in una magia, che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione. La parola oltre la ragione. O che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto ad ogni immagine"*.

Eppure quando a Ginevra tenne un discorso sulle ragioni e i fini dell'arte, parlò di "*engagement* 'in cui l'impegno con la natura delle cose è un impegno che chiaramente si contrappone all'impegno politico dell'intellettuale organico con la realtà; con l'espressione *engagement naturale* Vittorini si riferisce ad un altro livello della realtà che impegna l'artista a renderne noto quello che lui solo può cogliere nella sua mutevolezza, perché tale realtà pur non essendo una speciale realtà, pur non essendovi in essa niente che sia eterno, pur presentandosi come comune, mutevole realtà storica, tuttavia rivela una mutevolezza di fondo, che riguarda i nostri affetti, e non è riducibile a quella mutevolezza di superficie che riguarda solo le nostre opinioni. Realtà dunque che vive in sé, in un tempo al di sotto delle alienazioni di quel tempo e che, per il fatto di essere viva in sé, vive più a lungo delle alienazioni di quel tempo. Se l'arte è stata più forte d'ogni ideologia sua contemporanea (ecco la radice dell'opposizione con Togliatti) e di ogni alienazione sua contemporanea, lo è stata sempre nella misura in cui l'*engagement naturale* dell'artista ha avuto più forza dell'*engagement* velleitario politico-sociale che gli si chiedeva o gli si imponeva, ed è sempre stato in tale misura che ha potuto oltre tutto essere rivoluzionaria.

Cioè l'arte è rivoluzionaria non perché suona il *piffero della rivoluzione* (espressione diventata proverbiale), non cioè perché è funzionale al disegno ideologico o politico di un determinato assetto politico in una certa epoca, ma è rivoluzionaria proprio perché consente quell'affondo totale nell'uomo, nella realtà, contro ogni conformismo che possa invece derivare da qualsiasi condizionamento ideologico. Quindi l'arte e la cultura non coincidono e non coincideranno mai con la politica, ma si collocheranno solo, come osserva Vittorini, *accanto alla politica*. L'arte ha una sua specificità rivoluzionaria, che consiste proprio perché lo scrittore pone esigenze diverse dalla politica, esigenze recondite. Quindi l'arte è rivoluzionaria perché affonda dentro lo spessore dell'io umano e dentro la consistenza dei fatti, per portare alla luce quel che di segreto si cela nella realtà dell'io e della storia. Perciò un artista non è mai riducibile al suo messaggio politico, alla sua visione ideologica che, pure, Vittorini si era responsabilmente assunto partecipando alle varie tappe della storia, salutando la guerra civile spagnola come un evento che scuoteva le coscienze dal torpore degli anni Trenta, durante i quali il fascismo ha raggiunto il vertice della sua potenza in Italia; poi partecipando alla lotta partigiana, dirigendo il giornale *Il Partigiano*, dirigendo per un certo tempo *L'Unità* e dirigendo *Il Politecnico*, ecc., ecc..

### **Le esigenze dell'artista**

Vittorini non è mai stato un uomo fuori dalla storia, fuori dall'impegno, ma paradossalmente proprio da lui viene, precisa, la distinzione tra *engagement naturale* e *engagement politico civile*. Allora vediamo quali sono queste esigenze che l'artista scopre nel suo viaggio attraverso la realtà, che cosa dell'uomo emerge e che nutre l'arte di Vittorini, arte non solo come racconto, come descrizione, ma come tensione di ricerca: insisto su questo perché la pagina di Vittorini non è mai conclusa, non è una pagina che definisce, che mette la parola fine alle domande; ogni domanda di Vittorini che finisce riapre la questione. E sta qui quel che di insoddisfacente a volte emerge dalla sua pagina, perché, come ebbe ad osservare Sartre, il lettore del Novecento è un lettore viziato, è un lettore che pretende la coincidenza tra storia e risoluzione della storia, secondo la tradizione del romanzo Ottocentesco. Il romanzo Ottocentesco finisce, il romanzo del Novecento non finisce, si apre, ed è questo che lascia a volte l'irrequietezza addosso al lettore che chiuda la pagina di Vittorini o di altri autori.

Quali sono queste esigenze? Le scopriamo con estrema chiarezza a mio avviso negli inizi dei suoi romanzi, in particolare dei tre grandi romanzi: il *Garofano rosso*, *Conversazioni in Sicilia*, *Uomini e no*.

## **Garofano Rosso**

L'inizio del *Garofano rosso* del '33, pubblicato poi in edizione compiuta, cioè unitaria nel '48, a cui premette la famosa prefazione di cui ho richiamato la pagina relativa alla parola e alla scrittura come magia; il *Garofano rosso* è quello che oggi potremmo definire un “*romanzo di formazione*”: l'avventura giovanile di un figlio di papà della provincia siciliana (suo padre è un imprenditore, proprietario di una grande azienda che produce mattoni) mandato in città a studiare. In questo esilio, evidentemente gradito per il giovane, accadono delle cose. Il romanzo si apre con il primo evento che mette in moto la giovinezza di Alessio, l'incontro con una ragazza, Giovanna, la quale incontrata nei corridoi del Liceo da lui frequentato (anch'essa era studente in un'altra classe di quel Liceo) gli dona un garofano rosso, che poi diventerà il *leitmotiv* della narrazione assumendo il valore simbolico della innocenza delle donne violata dall'aggressività maschile. In realtà per comprendere bene questo *leitmotiv* bisognerebbe leggere il romanzo, perché ci sono dei sentieri trasversali alla narrazione: è difficile individuare il blocco tematico centrale, perché si tratta proprio di una avventura dell'io, di un io giovanile che nel rapporto con i tanti aspetti della realtà scopre la propria fisionomia umana, la propria identità, e scopre che l'io è fatto, costituito dall'incontro con la storia che ha una varietà infinita di facce, per cui si passa dalla dimensione privata alla dimensione pubblica, ufficiale, della cronaca, senza soluzione di continuità, perché tutto è fattore di rivelazione dell'io. Il primo incontro con questa fanciulla implica per Alessio, la scoperta dell'io, la scoperta di essere uomo, sotto la spinta del proprio desiderio, in relazione con l'altro che ha la faccia, il corpo e la fisionomia di questa fanciulla. E infatti il primo incontro termina con queste espressioni:

*“Essa sorrideva, poi non più: alzò un braccio contro il mio petto ad allontanarmi e il garofano fu strappato dall'occhiello, cadde, ma lei stessa si chinò a raccogliarlo, me lo assicurò con uno spillo; scappò via, scappò in classe e non di sotto come doveva, e io rimasi solo di nuovo travolto dal mio interno turbine di io, io, io”.*

E' il primo accendersi della consapevolezza di esserci, consapevolezza che si matura negli eventi successivi. Il romanzo è strutturato con una serie di atti scenici, per certi aspetti anche tra di loro separati, salvo il filo rosso di questo garofano e di questa presenza femminile, che è una presenza più evocata che reale, perché poi non compare quasi più nel romanzo. Di lei si parla, di lei egli pensa e sente, ma il rapporto che si stabilisce tra Alessio e la fanciulla è estremamente labile, per poi disgregarsi e dissolversi definitivamente. Bene, questa scoperta avviene nel contesto della storia. Alessio partecipa alla ubriacatura, che egli condivide con i suoi coetanei, per il Fascismo. Sono gli anni dal '24 in poi in cui il Fascismo ha già celebrato la “*marcia su Roma*” e comincia a

permeare la società italiana; e infatti Alessio si rende protagonista di una occupazione fascista della sua scuola, ma la cosa singolare è che questi giovani, nelle loro conversazioni (a dire la verità sostenute anche con un livello intellettuale e culturale notevole e oggi farebbe gola a qualsiasi insegnante sapere che i propri ragazzi parlano con quella terminologia e con quella esigenza di capire, di creare, di costruire) confondono facilmente Fascismo e Socialismo, perché il romanzo descrive proprio questa disponibilità dei giovani all'estremo, senza una chiara capacità di individuazione dell'oggetto verso cui si rendono disponibili.

Insomma la tensione creativa, che si esprime anche come tensione distruttiva, supera la capacità di analisi delle forme storiche presenti. E infatti caratteristica di Vittorini in questo romanzo e, per certi aspetti, anche in *Conversazioni in Sicilia*, è la difficoltà di inquadrare in un preciso giudizio storico il Fascismo, certamente riconosciuto come un male: ma solo nel terzo grande romanzo (perché non è veramente il terzo, perché altri ve ne sono stati), *Uomini e no*, il Fascismo viene presentato come il male assoluto alla luce di una precisa valutazione storica, politica e umana. Quindi in questa confusione dell'animo giovanile disposto all'estremo, si configura anche la storia della iniziazione sessuale di Alessio con una prostituta di alto rango del paese (la cui esistenza poi è legata ad un giro di corruzione dei notabili del paese, che in qualunque modo prelude alle grosse corruzioni del regime fascista e, comunque, di quel connubio tra potere finanziario, potere economico e potere politico fascista): anche il sesso, l'iniziazione sessuale, sono elementi di questa disponibilità dei giovani alla scoperta del mondo attraverso la disponibilità agli estremi.

Ma si apre, dentro questa avventura dell'animo giovanile, uno squarcio importantissimo, costituito dal ritorno di Alessio al paese natio nella famiglia paterna.

Ha uno scontro con il padre, chiamato nel linguaggio segreto tra lui e la sorella "*la morale*", perché il padre incarna appunto il moralismo da cui il brivido giovanile di Alessio cerca evidentemente di sfuggire. Ebbene in questo scorcio di vacanza, che poi è una fuga dalla scuola, Alessio conosce la condizione degli operai, conosce cioè in loro la parte migliore della società, perché essi patiscono l'offesa del mondo. Ecco la prima emergenza storica del male: l'offesa fatta all'uomo.

Ma, proprio per questa soggezione all'offesa, l'operaio rappresenta l'incarnazione, l'iniziale assolutizzazione dell'uomo che fu l'oggetto della ricerca di tutta l'opera di Vittorini: la ricerca del valore assoluto dell'uomo; in che consiste il valore assoluto dell'uomo, perché l'uomo è grande? Che cosa rende grande l'uomo? E il primo elemento è proprio la soggezione alla sofferenza.

### ***Erica e i suoi fratelli***

Un tema che nel '36 poi si esprime in un altro grande romanzo, incompiuto: ***Erica e i suoi fratelli***, in cui la protagonista è una fanciullina che soggiace proprio alla violenza della società che la

circonda, reagendo alla cattiveria del mondo rinchiudendosi in se stessa, rifugiandosi nella solitudine. Solo nella solitudine, solo nell'accettazione dell'offesa, Erica realizza l'ideale umano della purezza, quindi del valore assoluto. E così raggiunge la felicità che Vittorini chiama "*l'allegro fondamentale della vita, nonostante tutto*". Quindi c'è una positività in questa offesa: non in chi la commette, perché comunque rappresenta il male della storia, ma nell'uomo che la subisce fino a diventare grande nella sofferenza. Sembra di sentire riecheggiare l'espressione foscoliana "*bello di fama e di sventura, baciò la sua petrosa Itaca Ulisse*". E' un ideale tutto sommato romantico: ma motivi romantici risuonano nell'opera di Vittorini e risuonano nell'opera di ogni grande scrittore, c'è poco da fare. Il romanzo presenta anche un'altra caratteristica, tecnica e stilistica insieme: ad un certo punto è come se la narrazione venisse sospesa e non proseguisse più per accumulo di fatti, ma come una discesa sempre più profonda nel particolare narrato. La narrazione si ferma e indaga, attraverso questo processo di ripetizione, di iterazione della parola e dell'analisi, proprio per documentare questo tentativo di cattura del significato di ciò che viene narrato. E' *la tecnica cosiddetta del rallentamento o del rallentato*, che caratterizza l'opera di Vittorini; tecnica del rallentato che viene raggiunta attraverso varie formule: una linguistica, in cui le parole, le frasi vengono ripetute, i dialoghi spesso riprendono nella risposta la struttura della domanda. ma anche attraverso l'immersione, l'inserzione di pagine nel corso della narrazione che hanno altra fattura e altro contenuto.

### ***Uomini e no***

Per esempio, in *Uomini e no* vi sono dei momenti di rallentamento dell'azione in cui il protagonista del romanzo, il partigiano N-2, dialoga con l'autore stesso, Vittorini (non è detto esplicitamente che sia Vittorini l'interlocutore, però da vari indizi è abbastanza deducibile che sia lui); oppure in queste pagine, che sono delle inserzioni che interrompono lo sviluppo narrativo, il protagonista N-2 diventato bambino, incontra e parla con la donna che egli ama, Berta, e che costituisce la co-protagonista del romanzo. Siamo quindi in presenza di tocchi di surrealismo o di sopra-realtà che bloccano il movimento narrativo affondando in quelle zone della memoria da cui affiora il significato profondo dell'esperienza.

Quindi tecnica del **rallentamento** ovvero, come è stato anche detto, **stile verticale**, che vuol dire che il romanzo non procede su una linea orizzontale narrativa, ma procede nell'affondo di un particolare, alla ricerca di ciò che si nasconde sotto questo particolare.

### ***Conversazioni in Sicilia***

Questo procedimento complesso, che è un po' l'anima della poetica di Vittorini, lo troviamo rappresentato in maniera cospicua in *Conversazioni in Sicilia*: il protagonista, Silvestro, è un siciliano trapiantato a Milano che ad un certo punto *in preda ad astratti furori* (come esordisce il romanzo), decide improvvisamente di ritornare al suo paese in Sicilia, dopo aver ricevuto la lettera del padre che non vede da anni, padre che ha abbandonato la madre per andare con un'altra donna. Sarebbe interessante approfondire la natura di questi astratti furori; comunque tutto il romanzo è la discesa del protagonista nella sua terra, nelle sue radici: quindi è un viaggio a ritroso nell'infanzia e nell'incontro con sua madre Silvestro rincontra il paese ed il tempo della sua infanzia, la condizione dell'uomo così come è vissuta nella Sicilia verso la fine degli anni '30 (il romanzo è del '41). Ma quello che voglio sottolineare è che in questo romanzo la tecnica del rallentamento, per cui la narrazione è veramente fatta di poche cose, viene attuata soprattutto attraverso l'enfasi della memoria dell'infanzia e della riscoperta del passato. E l'infanzia non viene ritrovata semplicemente come un ricordo del protagonista, ma come un riflesso visibile negli oggetti e nei personaggi che lui incontra, in particolare la madre, Concezione, che vive sola e si guadagna il pane andando in giro per il paese a fare le siringhe ai poveracci. E in questo viaggio, in questo percorrere su e giù il paese andando dietro alla madre, rivede e incontra di nuovo l'offesa fatta all'uomo, la miseria della povera gente, che rende quasi assoluto il valore di questa umanità. Ebbene, Vittorini parla di questo viaggio come di un viaggio nella quarta dimensione, per cui ogni cosa, ogni particolare della storia, ogni personaggio incontrato con questo sguardo che lega il presente al passato, è, dice Vittorini/Silvestro, "*come se fosse due volte reale*".

### **Il compito storico**

Cioè che cosa è la realtà? La realtà non è semplicemente la fattualità delle cose, il puro fisico o storico esserci delle cose, ma la realtà è il rapporto fra il presente e la sua radice, cioè il passato. Quindi è la memoria il fattore di costituzione della completezza del reale. E in questo Vittorini stesso riconobbe il suo debito verso **Proust**, la suggestione esercitata su di lui dalle letture di Proust. Siamo in presenza di un autore veramente complesso, che ha recepito gli influssi più grossi e più significativi della letteratura del Novecento. Tralascio tutto il debito di Vittorini nei confronti della letteratura americana: voi sapete che pubblicò una *Antologia* che, poi, fu censurata dal Fascismo; aveva imparato l'inglese da un operaio a Firenze e aveva incominciato subito a tradurre le opere di Lawrence e così via.

Quello che appunto giova adesso sottolineare è questa tecnica del rallentamento che in *Conversazioni in Sicilia* si realizza attraverso l'ingresso nella quarta dimensione, vale a dire il

costituirsi della completezza del reale contingente in relazione al passato, cui ogni realtà fa riferimento. Ma che cosa cerca Silvestro in questa discesa, in questa quarta dimensione? Cerca l'immagine assoluta dell'uomo: essere più uomo. E' la tensione che vivono tutti i personaggi di Vittorini: il partigiano N-2 in *Uomini e no*; lo stesso Alessio in *Garofano rosso*; ma soprattutto alcuni personaggi minori di *Conversazioni in Sicilia*; cioè il Gran Lombardo, l'arrotino, Ezechiele, i personaggi del paese, incontrati casualmente da Silvestro che predicano la necessità che l'uomo ormai si misuri con "altri doveri". Che cosa significa? Vuol dire che l'uomo è chiamato ad un compito storico, e il compito storico è il contributo che ogni uomo deve dare per la felicità dell'altro uomo, di se stesso e dell'altro uomo; e il tema della felicità quasi casualmente si apre in una delle prime pagine di *Uomini e no* in cui la partigiana Selva, incontrando N-2 e la sua amante Berta, dice: "Ma è la tua compagna?", lui dice "No", e lei risponde "Peccato, vorrei che fosse la tua compagna, perché così sapresti che cosa è la felicità, perché non si può combattere per gli altri, senza sapere per sé che cosa sia la felicità".

Ecco "gli altri doveri": il dischiudersi di un nuovo mondo dove si è più uomini, perché si realizza quell'ideale di socialità nuova che si accenna nell'umanità paesana, nella dedizione di certi uomini miserabili, come il Nonno Elefante nel romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (al Fréjus come dicono in Piemonte, perché non è francese ma un'altra lingua, il patuà e quindi si pronuncia come Fréjùs): essere più uomo è l'ideale umano, assoluto, verso cui l'opera di Vittorini converge. E sta in questo il segreto del suo sperimentalismo, cioè la ricerca di una lingua, ed è l'ultima fase del pensiero e della riflessione del lavoro di Vittorini, la fase che lo vede collegato alla rivista *Menabò* e anche per certi aspetti al "Gruppo '63": lo sperimentalismo come ricerca di una nuova lingua che contrasti il conformismo linguistico che, a sua volta, è il riflesso del conformismo del potere capitalistico.

L'ultima fase del pensiero di Vittorini (se pensiero si può chiamare, e forse è legittimo farlo) investe proprio la ricerca dei rapporti fra letteratura e industria (che è ben comune con il *Menabò*), alla ricerca cioè di una lingua che faccia da contraltare all'integrazione dell'uomo nella spirale del sistema capitalistico. Quindi mai in Vittorini si è spenta l'idea di una letteratura impegnata, di un *engagement*, solo che la natura, la fisionomia di questo *engagement* non è quella velleitaria cioè politico-ideologica richiamata da Alicata e Togliatti: l'*engagement* di cui parla Vittorini è l'*engagement* della sua sensibilità umana, è l'*engagement*, l'impegno con quel sottofondo della realtà, con quella quarta dimensione costituita da memoria dell'infanzia, dall'aspirazione ad una umanità più grande, dalla compassione per l'offesa fatta all'uomo dalla violenza del mondo, dalla violenza del fascismo prima e dalla violenza del capitalismo poi. In questo modo Vittorini si mantiene coerente ad un'idea di letteratura impegnata, che nelle varie formulazioni non depone mai

il contrassegno fondamentale: la ricerca dell'uomo, la ricerca dell'immagine assoluta dell'uomo, che viene ricreata miticamente nei suoi romanzi.

Il Gran Lombardo, questa figura, che Silvestro incontra in treno si reca in Sicilia, parla di altri doveri che aspettano l'uomo, mentre nello stesso tempo in questo treno incontra due personaggi con **baffi e senza baffi**, i due questurini che rappresentano il potere: come vedete Vittorini non si preoccupa di scolpire psicologicamente i personaggi, è fuori da questo tipo di preoccupazione realistica, la sua pagina dà vita a dei miti, a delle figure mitizzate che costituiscono i valori assoluti di riferimento. Lo stesso partigiano N-2 non ha nome, proprio perché tutta l'opera di Vittorini tende a disegnare questo valore assoluto dell'uomo, non rilevabile nella storia se non per questi schizzi di umanità rara: l'arrotino, Ezechiele, nonno Elefante, il Gran Lombardo, ecc..

E la comunità è protagonista di un romanzo, *Le donne di Messina del '49*: romanzo singolarissimo, composito, costruito con una tecnica che mette insieme racconto, interviste, diari e così via.. E' la storia di un gruppo di sbandati che si rifugia in un villaggio abbandonato decidendo di costruire una vita sociale nuova, ripercorrendo tutte le fasi sociali dell'evoluzione umana: dall'invenzione della ruota fino al camion, in una costante preoccupazione di rimanere fuori dal contesto sociale circostante, contesto che si avvia ad essere di stampo capitalistico. Qual è l'ideale che caratterizza questa umanità e che la mette insieme? E' l'ideale di dire "io" pensando "noi", questa è la formula che Vittorini mette in bocca ad un personaggio, Ventura, ovvero l'ideale della riunione, cioè degli uomini che si incontrano e convivono, e che si concepiscono insieme nella storia, nell'impegno con la natura, nell'impegno con la vita. Ma c'è una condizione: tenere fuori il male del mondo, e il male del mondo in questi anni si chiama "incedere del sistema industriale capitalistico". E' il disegno di una utopia che finisce in parte tragicamente, ma in cui brillano dei personaggi che identificano questa umanità che si compie a livello di valore assoluto. Ventura, l'ex-fascista redento, di cui il narratore dice che *la sua gioia era partecipare ad una gioia generale*: ecco il comunismo (se mai si può definire così) di Vittorini, l'ideale di una nuova socialità umana, frutto dell'aggregazione di "io", di personalità cioè che tendono al valore assoluto dell'umano. Avendo percorso, per arrivare a questa utopia, tutto l'abisso del dolore, dell'offesa all'uomo, della scoperta della giovinezza, delle contraddizioni della guerra, della violenza del fascismo, della violenza del potere. Quindi quello di Vittorini è il viaggio dell'uomo del Novecento attraverso il male e le contraddizioni del Novecento, sostenuto da una vibrante ricerca di una verità assoluta che coincide sempre con l'uomo e con la storia, e che mai porta fuori della storia, salvo quello spazio di utopia disegnato ne *Le donne di Messina*.